BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 10 - OTTOBRE 1942 - XX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 10 - OTTOBRE 1942 - XX

Retrospettiva

II

Da nessuna mostra retrospettiva, per quanto accurata e fervorosa, del cinematografo noi potremo aspettarci una storia concreta, che sia valida sotto tutti gli aspetti. E del resto si tenga presente che, per i pedanti e gli scrupolosi, tutti questi aspetti sono un po' raggruppati sotto una non sempre utile e non sempre appassionata vena di pedagogia, di insegnamento, di minuziosa didascalia. A nessuna mostra retrospettiva noi ci sentiremo di affidare un compito di stretta natura scolastica. A parte il fatto che, con i mezzi a disposizione delle nostre cineteche non troppo ricche, e in realtà un po' disperse, non si potrebbe chiedere troppo da questo punto di vista; a parte questo fatto, un cinema ritrovato sulle piste della semplice erudizione e della filologia, non ci interesserebbe più di quel tanto che vale a imprimere una direzione un po' elegiaca e in certo senso malinconica per un passato cinematografico troppo vilipeso e smentito dal cinematografo odierno. Certo non saremo noi a reclamare da una retrospettiva ben organizzata e studiata e, quasi si direbbe, sentita come quella di quest'anno, a opera del G.U.F. di Roma, solo una smania sentimentale e nostalgica: tutt'altro. Una memoria lirica e insieme ragionata, entusiastica e non per questo maniaca o scomposta è possibile, a uno spettatore attento, ritrovare ancora in una simile rievocazione, sia pure frammentaria in questo rito dell'intelligenza, che solo per i meno spiritosi e per i più superficiali, può essere scambiato come un piccolo rito mondano.

Dal complesso delle proiezioni che è stato possibile, tra qualche difficoltà, effettuare, lo spettatore intelligente e appassionato non avrà certo inteso, abbandonandosi, arraffare i motivi di un'orgia intellettualistica (mio Dio, è così facile!) o di un tripudio polemico. Ma a nessuno saranno sfuggiti quegli effetti schematici, quelle possibilità di studio e

di meditazione, e quei contenuti, che costituiscono ancora l'invito più serio a un intervento diretto, a una partecipazione umana. L'eredità del passato cinematografico, attraverso i suoi cicli di svolgimento e le sue peripezie, concorda, strettamente, con gli elementi sociali e civili, e infine morali, che l'hanno determinato e guidato. Esso è un po' il ricordo di un affanno umano inestinguibile, un commento attivo al tempo, al dolore, all'euforia, alle illusioni, alle disillusioni, alle trasfigurazioni morali di un buon trentennio. Tutta questa materia noi non saremmo in grado di scambiarla per una semplice materia svagata e inerte, su cui esercitare meschini diritti di catalogazione, di revisione, di critica e di polemica. Sarebbe un po' come restare fermi, in una situazione di compianto insulso.

Alla stregua di queste considerazioni, che sembreranno un po' generiche, ma che sottintendono minuziose e concrete spiegazioni (con fatti, e magari aneddoti, ben precisi e pienamente significativi) vorremmo ora ritornare a dare uno sguardo sulla serie di film che hanno dato un tono intimo ed evidente, un indirizzo quasi sempre compiuto e risolto, pur tra le assenze e le mancanze (cioè quelle lacune che hanno imposto una condizione frammentaria) alla mostra retrospettiva.

E ricordiamo, per primo, il film *Ragazze in uniforme*: esso nasce dal tema, piuttosto frequente in Germania (vedi *Angelo azzurro* e *Traumulus*) della condanna di certi sistemi di educazione. È un film sensibile, soffuso di una vaga sensualità, che rende assai efficacemente il momento delicato e ancora un po' anfibulo della pubertà femminile, con una penetrazione e un'evidenza che non solo superano l'efficacia del romanzo di Christa Winsloe — da cui il film è tratto — ma perfino da una migliore letteratura del genere, verbigrazia, di *Polvere* di Rosamond Lehmann. La scena a montaggio rapido e a crescendo fortemente emotivo del tentato suicidio di Manuela, rimane come un brano cinematografico tra i più sicuri ed espressivi. Film curato nei particolari, con un misto di ingenuo e di vagamente pervertito: si notino una certa svenevolezza nella scena del bacio, il gusto epidermico del contrasto tra la guancia rosea di una fanciulla, il saio fratesco e il barbone che porta nella scena della recita, la scelta del costume a righe che accentua le rotondità in isboccio delle collegiali, l'effetto intenso di certe inquadrature come quella che coglie dal basso le gambe inguainate da calze nere della protagonista in costume di paggio, certi camicioni delle ragazze, e quel loro modo di lavarsi, la scena della ragazza che fa

saltare i bottoni della camicia sul seno con una forte inspirazione, e quelle intimità domenicali, lo slancio di umana simpatia verso le serventi che ballano in cucina solidarizzando con le ragazze oppresse. A contrasto con questo mondo, la dura rozzezza dell'autoritaria direttrice, la tortuosa zitellesca servilità di certe insegnanti e la ipocrita vuotezza della principessa patrona, centrate con satira crudele e perfetta da una regìa veramente singolare, anche se per nulla spettacolosa o presuntuosa: nessuna indagine di mezzi, nessuna speciale intromissione di polemiche espressive, e tuttavia un linguaggio tranquillo e sintatticamente normale, che raggiunge i suoi più compiuti intenti espressivi.

Da *Ragazze in uniforme*, tutto irritazione e sentimento di un ordine morale (e qualche volta moralistico) si può compiere un salto, un salto qualitativo: da un contenuto che muove da un senso del limite dell'energia umana (specialmente femminile) di fronte a un eccesso di sensualità o di infelicità, di ragione pànica o di ragione corrotta, a un entusiasmo degli impulsi irrimediabili o degli irrigidimenti convenzionali, passiamo a un contenuto tutto mobilitato per assecondare una vena decorativa intellettualistica e metaforica:

Il gabinetto del dottor Caligari, considerato un tipico film rappresentativo dell'espressionismo tedesco. In verità, l'espressionismo, nei suoi migliori prodotti, nasce dalla volontà di esprimere il subcosciente e cioè di dire in forma allusiva quello che si potrebbe credere inesprimibile, esigenza da cui nascevano prodotti artistici strambi, originali o soltanto curiosi nei quali la realtà appariva deformata e scomposta nelle sue più impensate prospettive, indagata nei suoi angoli più remoti o inverosimili. Questo bisogno non sembra esistesse in Wiene che è stato spinto invece dal desiderio di adeguarsi a forme divenute di moda. Il fatto stesso che egli trovi necessario dare una giustificazione di quella forma esteriore avanguardistica, assimilata programmaticamente e non scaturita da un'intima necessità, ricompone tutte le prospettive. Non tanto si è arrivati, qui, ad esprimere un mondo sotterraneo e ritenuto inesprimibile; ma piuttosto tutto è in funzione di un assoluto bisogno di sbalordire, con indebiti risalti o con qualche stravaganza, che trovano poi una giustificazione pietosamente borghese qual'è quella della pazzia. Il caso di questo avanguardismo cauto ed esteriore non è unico nè isolato nella storia del cinema: basti pensare al film di Mario Bonnard *La morte piange, ride e poi s'annoia*, bizzarra storia che aveva per sfondo il « Club dei suicidi » di R. L. Stevenson o anche le

scene e i quadri avanguardistici del primo *Dottor Mabuse* di Fritz Lang, tratto dal romanzo di Norbert Jacques. A conferma poi che tale atteggiamento praticistico, magari commercialista e ad ogni modo deteriormente polemico e che l'uso di ingredienti e di pimenti di moda sono costanti in Wiene, ricordiamo il suo più recente film *Ridi Pagliaccio!* (1935) in cui l'analogia tra i casi della vita degli artisti e quelli della rappresentazione portavano a un dramma reale del dramma rappresentato. Lo spettacolo era dato con ripresa a colori e, tra gli altri ingredienti della confezione, era la voce del basso con le sue attrattive.

Del resto basta tener presente, con tutto il suo carico di sensi e sovrassensi, la data del *Gabinetto del dottor Caligari*: 1919, Germania 1919, per sentire magari che il peso di una crisi angosciosa si agita ancora in questo film, ma proprio in quei margini, in quell'alone che noi riteniamo ertracinematografico.

L'argent potrebbe farsi in certo modo corrispondere ad una specie di più moderno *Gabinetto del dottor Caligari* perchè superficializza in ricerche esteriormente avanguardistiche il drammatico contenuto del romanzo di Zola. Basti il modo con cui il regista L'Herbier ha tentato di impreziosire la virile figura di Brigitte Helm. Un certo distacco e una certa poca convinzione da parte del regista che, partito dai ruoli di un avanguardismo, a volte ancora tutto di superficie, ha finito col ridurre non senza abilità di mestierante di talento, i più scadenti romanzi popolari, fanno di questo film un documento di transizione piuttosto curioso. Tale distacco si avverte maggiormente quando — *more gallico* — il racconto sembra prendere una certa venatura ironica, qua e là determinata dall'inquadratura o dalla scenografia (come nella scena dei telefoni).

Ma nel senso di un virtuosismo cinematografico assoluto, in una ricerca affannata e prepotente di mezzi tecnici che si attestassero come rigorosamente, intransigentemente cinematografici, la realizzazione più concreta, più originale, il contributo decisivo alla scoperta di mezzi concreti, senza residui più o meno indizievoli, è certo il film *La passione di Giovanna d'Arco*. Esso non ha precedenti, perchè neanche il nostro sciovinismo ci consente di considerare *Il fuoco* di Piero Fosco un precedente di questo film, per esservi condotta la narrazione in grandissima parte a « primi piani ». L'importanza dell'opera di Dreyer tuttavia non può essere ricondotta a questo semplice espediente tecnico: semmai si potrebbe proprio questo chiamare un film espressionistico

in quanto tutti i mezzi che colpiscono (i fondi chiari, le carrellate dall'alto, dal basso e sulle diagonali, le inquadrature sghembe, i personaggi che entrano nell'inquadratura dal basso, i primi piani che colgono la leggera peluria di Giovanna e il nascere di perline di sudore sulla sua fronte, ecc.) nascono tutti da questo bisogno di narrare un conflitto che, pur avvenendo nei recessi delle anime, raggiunge, oltre a un inedito figurativo, anche una tensione drammatica non certo minore che in film di avvenimenti esteriori.

Altro passo decisivo della cinematografia — tanto più se si pensa che siamo al 1931, agli inizi del sonoro — sarà *Variété*.

Dupont, quanto i russi, sui quali ha certamente influito, sa cogliere l'evidenza plastica delle cose. La sua macchina da presa non è mai ferma, procede a tentoni nell'atmosfera circostante, riuscendo però sempre a cogliere particolari densi di significato (sono famosi i bicchieri opachi di birra ghiacciata e schiumosa), il senso pittorico della differenza delle materie, le calze bucate di Lia de Putti (in *Variété*), le deformazioni delle gambe degli acrobati, il valore delle stoffe (le cotonine, le stoffe eleganti, le stoffe striate) e, nel *Fortunale*, il rimmel, lo spazzolino del rimmel, il rossetto delle labbra, la biancheria, il maglione a righe di H. George. La scelta dei tipi è sempre stupefacente, in un'umanità primitiva dove George Krauss, Jennings, Veigt, Lia de Putti, Tala Birell sono vittime di passioni elementari. Grande psicologo, Dupont veramente ordina e dirige le psicologie dei suoi protagonisti su una somma di particolari; è uno dei pochi in cui il cinema rinuncia alle contrapposizioni schematiche (buono e cattivo, angeli e demoni), che non giudica i personaggi; e veramente la soggettività della camera ce li fa conoscere nella loro più vera miseria morale. Trattando elementi umani di questo genere, la sensualità è il tema predominante, sensualità data — come tutto il resto — attraverso questo suo amore della materia e del particolare. Dupont è, insomma, il vero equivalente dei romanzi psicologici postfreudiani. La pelle liscia di Lia de Putti e la barba incatricchiata e caprigna del marinaio, un fazzoletto di seta e la gualdrappa consumata sul corpo e sulla epidermide sensibile e imporosa della donna riempiono l'atmosfera del carro di una calda sensualità.

Fatto molto sintomatico, *Variété* segue un primo film di uguale argomento fatto dallo stesso Dupont, e tratto dal romanzo « Baruch », rifatto come film sonoro nel *Salto mortale* che è, formalisticamente, più ricco di effetti, ma che in sostanza appare più freddo di *Variété*.

Dupont, si è detto, fa un impiego straordinariamente cinematografico del sonoro: è già stata citata più volte, in *Salto mortale*, la scena dell'altalena del trapezio. Nel film *Due mondi*, ad esempio, un ufficiale dorme in una stanzetta, in uno di quei paesi dei Carpazi che venivano ripresi dai russi o dai tedeschi. Si sveglia e gli arriva, con la limpidezza dell'alba, il canto dei soldati russi: tutto il pubblico ha capito che i russi hanno rioccupato il paese. È Dupont, insomma, il primo che ha sfruttato, in maniera tipica personalissima, le risorse dell'asincronismo. Infine nello stesso *Due mondi*, nella scena dell'orologeria, ha impiegato come elemento ossessivo il tic-tac degli orologi. In *Fortunale sulla scogliera* l'ossessione del mare che s'infrange sugli scogli e il caratteristico rumore del faro che gira, sembrano commentare e dare il senso reale d'un destino tragico, come il passo di una fatalità che s'avvicina, ma una fatalità elementare, qualcosa di non creato dagli uomini e cui essi non possono sfuggire.

Dupont era tanto volto a cogliere il riflesso esteriore degli stati d'animo sui volti, la particolare luce o fisionomia che prende un oggetto per il fatto dell'uso, e, in sostanza, era tanto espressionista che potè fare un film come *Atlantic*, film senza soggetto, proprio a documento del suo amore ad esprimere il proprio mondo formale e fantastico indipendentemente da un temo dimostrativo, o da un soggetto o da una forma qualsiasi.

Sotto questo particolare punto di vista, si tenga subito presente il violento contrasto tra la personalità di Dupont, e quella, invece, di Pabst. Pabst non trova un attimo di sosta, un minuto di riposo formale, una qualsiasi, per quanto veniale, diserzione da quello ch'egli sembra intendere come suo dovere ineluttabile: la *virtù narrativa* di ogni fantasia cinematografica. Pabst rimane strettamente fedele a un soggetto dato, a uno schema unitario di contenuto. Anche per questo il regista tedesco credette un giorno di potersi imbarcare in una specie di avventura cinematografica (avventura morale piena di suggestioni e di ostacoli), affidandosi alla piena narrativa di uno dei capolavori letterari dell'umanità: il *Don Chisciotte*. Il gustoso, saporoso, vaporoso, e sempre intenso formalismo pabstiano, il suo più estroso slancio, la sua più imperiosa e ineliminabile personalità, infine il suo stesso « gusto » (ossia la sentimentale intuizione delle cose e delle parvenze nella loro più calda, più soggettiva collocazione nello spazio-tempo cinematografico), trovano una continua applicazione logica in una logica oggettiva,

in uno schema narrativo scelto e accettato come prova estrema e valida in tutti i sensi: morali e cinematografici. Quanto per Dupont la soggettività della camera è intesa come un fine, uno scopo, altrettanto in Pabst diventa un mezzo, un semplice mezzo, e, tutt'al più, un fervore decorativo. E di fervore decorativo, infatti, *Don Chisciotte* di Pabst appare sovrabbondante. Per questo *Don Chisciotte* nel giudizio di alcune persone intelligenti sarebbe un film in cui il Pabst minore, cioè il Pabst estetizzante e decorativo, ha avuto modo di manifestarsi nella più evidente violenza: se si pensa, infatti, alla formalmente stupenda sequenza dei mulini a vento, a certi raffinati ricordi goyeschi e grecheschi o alla veramente squisita eleganza del pubblico del torneo, e alle interminabili cantate di Fjodor Scialiapin si sarebbe tentati a dar loro ragione. Ma Pabst, oltre ad essere un così elegante e forbito regista, è una personalità che ha molto da dire; cioè non perde mai il contatto spirituale con il suo soggetto, con la sua logica: e del *Don Chisciotte*, infatti, Pabst ha dato una sua speciale e armoniosa interpretazione. Si ricordi la scena a contrasto tra la canzone di Don Chisciotte e il sonoro sculaccione sulla soda e ridanciana Dulcinea e sopratutto la sequenza quasi straziante dei galeotti che, liberati, gettano le catene addosso a Don Chisciotte, o l'abbandono, dopo lo sdegnoso abbassarsi della visiera sugli occhi, in verità troppo cerulei e slavi di Don Chisciotte, del teatro del torneo, che è un'uscita degna di Charlot.

Lo stesso impegno morale e la stessa finitezza formale si vedono ne *La tragedia della miniera*, più fuso, più compatto e tutto più fortemente emotivo. Si pensi alla donna che segue il camion con il bambino in braccio; al carrello che parte a vuoto; alla drammaticissima scena della rievocazione della guerra e alla maschera tolta dal viso del minatore tedesco; alla folla di donne che assedia i cancelli della miniera e aspetta le notizie assistendo al passaggio dei cadaveri.

Si pensi, per la forma, al caravaggesco cavallo o al grande partito che Pabst ha saputo trarre dal contrasto dei bianchi e dei neri (i neri minatori che bevono bottiglie di bianchissimo latte).

Crisi, invece, presenta con realismo discreto ma certamente inquietante il conflitto che si determina in una coppia coniugale, di una donna che si considera trascurata dal marito, tutto preso dal suo lavoro, e che arriva alle soglie dell'adulterio senza poi commetterlo. Un film che può apparire scialbo solo a chi manchi di comprensione in quanto la psicologia, e si direbbe la fisiologia, della protagonista —

Brigitte Helm — è data con una esattezza quasi crudele, anche se dissimulata nella atmosfera un po' sorda della storia. Quell'agitazione al confine dell'isteria, quell'eccitazione della donna nel locale notturno con il boxeur, la rappresentazione del tabarin — che rimane esemplare — fanno ricordare questo film di Pabst tra i suoi migliori.

Atlantide — che è il più francamente disinteressato e commerciale forse dei film di Pabst — ha tuttavia delle splendide fotografie e sequenze: il solito stupendo giuoco dei bianchi e dei neri nei Barracani dei Tuaregh e il celeberrimo pezzo d'antologia del can-can.

Una zona isolata, almeno in parte, è rappresentata da *Il cadavere vivente*, un film un po' ibrido, per così dire, russo-tedesco. Ed è una zona veramente singolare nella storia del film: non tanto per la novità ch'esso rappresenta o per nuove soluzioni, ma per la rigorosa, metodica e coerente applicazione, qualche volta a freddo ed altra a vuoto, di certi canoni stilistici ed espressivi.

Il cadavere vivente, è il risultato superbo della collaborazione tra Ozep e Pudovchin (1). Alcune sequenze di questo film sono assolutamente indimenticabili quali quella del locale notturno, in cui la descrizione è ottenuta con pezzi di montaggio brevissimi sul ritmo travolgente e ossessivo della musica. Le inquadrature sono di dettagli dei seni tremolanti delle zingare, dei piedi che battono, delle mani sulle balalaiche, dei campanellini, intercalati da primi e primissimi piani del viso

---

(1) Ci sembra interessante ricordare qui alcuni particolari inediti sulla realizzazione di questo film: Ozep, quando fu a Roma per girare il film *Tarakanova*, ebbe a confidare ad alcuni suoi amici che il *Cadavere vivente* non poteva considerarsi suo, essendo prevalsa l'attività di Pudovchin.

Il Pudovchin, d'altra parte, nel suo « L'attore nel film » confessa di aver lavorato come primo attore in quel film solo per riposarsi dal lavoro di regista che lo aveva molto assorbito in quel periodo. Tanto l'uno quanto l'altro non danno troppa importanza al film e ne sottovalutano i risultati.

Maria Jacobini, infine, ricorda il lavoro collaborativo dei due, non nascondendo la sua ammirazione per la sicurezza dei registi (in particolare di Pudovchin) e la precisa coscienza dei risultati cui quest'ultimo voleva arrivare.

Pudovchin era già stato attore, come è noto, nei film sperimentali di Culiesciof e la Jacobini era forse all'apice di quella carriera che doveva culminare con *Maman Colibri* di Duvivier: Pudovchin, innegabilmente influenzato dalle teorie di Stanislawsky, nel suo capitolo: « Le mie esperienze personali » (s'intende, come attore), ha lasciato dei ricordi e delle impressioni precise del suo modo di lavorare, in netta antitesi con le sue teorizzazioni, pur dichiarando che la sua esperienza non può servire di guida a nessuno.

eccitato di Pudovchin e delle zingare baffute dai volti scuri terrosi pervasi di una pacata sensualità.

È questo un esempio stupendo di descrizione puramente cinematografica, ottenuta per virtù di montaggio, in opposizione alla teoria che sempre più andava diffondendosi e che tendeva a far diventare una regola quella per cui i movimenti di macchina sono il mezzo tipico della descrizione. Può essere istruttivo il confronto tra questa descrizione di un locale notturno e quella di *Fortunale sulla scogliera*, ottenute con mezzi del tutto opposti: due ambienti simili e ugualmente ossessionati da un tono di esplicita sensualità sono descritti da Dupont con il più lungo e forse il più bel carrello della cinematografia e da Ozep-Pudovchin con il montaggio di prezzi brevissimi, tra cui alcuni perfino di cinque e di tre fotogrammi.

Altra scena mirabile è quella del dormitorio con la irruzione della polizia, e, forte di spirito assolutamente tolstoiano, è quella del carretto stracarico di gente avvinazzata che frusta e dà calci allo sparuto cavallo. Più discutibili — per quanto assai abilmente inserite — sono le visioni simboliche, care al Pudovchin, delle statuette di Sèvres e dei campi di grano a suggerimento di stati d'animo, mentre nella rappresentazione del processo il materiale plastico in funzione espressiva riesce ad evitare ogni discrepanza di stile, pur essendo lontanissimo dal potente realismo delle scene descritte. Buona appare ancora oggi — fatta giusta tara del gusto del tempo — la recitazione degli attori, e in particolare quella di Pudovchin, che si rivela un grande attore, veramente creatore del personaggio, e dell'oste nella scena della colluttazione.

Frank Capra poteva essere meglio rappresentato, in questa mostra retrospettiva, con la *Donna del miracolo* o con *Proibito*, o magari anche con qualcuna delle sue deliziose commedie, che pure hanno il torto di avere dato la stura a una sequela piuttosto stucchevole di simili produzioni. Capra è una personalità seria e impegnata con un mondo poetico nettamente definito in ideologie lampanti il cui riflesso è evidente in ogni suo film. Avrebbe perfino qui e là il tono fervente e seccatore del predicatore anglicano e della protagonista della *Donna del miracolo* se un'inventiva sempre bizzarra e una grande padronanza del cinema non lo mettessero a riparo dal dramma o dalla commedia a tesi. Saggi di questa sua proverbiale bizzarria e fantasia possono essere la dichiarazione d'amore fatta col pupazzo da ventriloquo, il risanamento degli storpi e, d'altronde, tutta la storia — che ha peraltro un fondamento

di verità — della *Donna del miracolo*, la famosa cena delle maschere di *Proibito*, le trombe di Gerico e l'aviogiro di *Accadde una notte*, l'amicizia del purosangue e della gallina in *Strettamente confidenziale*, la venditrice di mele e i gangster in atteggiamento e costume di alta mondanità in *Signora per un giorno*, i salti e gli ululati del giornalista e la storia delle giarrettiere dello stesso giornalista di *La donna di platino*, fino alla stravagante famiglia di fabbricanti di mortaretti della *Eterna illusione*. *L'amaro tè del generale Yen*, pur essendo un film di qualche valore, inclina un po' verso quel predicatorio che emergerà poi con più evidenza nei successivi film di Capra; ed è, in sostanza, un serio e pacato invito a considerare problemi che interessano più di quattrocento milioni di uomini. Ma, disambientato e fuori del mondo che egli sa ricreare con grande evidenza e semplicità, il regista è rimasto un po' al disotto del suo livello così costantemente nobile ed elevato: egli è diventato allora, si potrebbe dire, un po' americano, più americano di quanto la sua natura gli abbia consentito. Proprio da questo punto di vista, che è essenzialmente morale, Capra può essere ancora veramente interessante, diremmo quasi ammaestrativo, più ancora che indizievole: in quel marasma di bambinesca enfasi moralistica, in quel nazionale sfogo di carattere che è la produzione americana, cioè nordamericana, anche i più forti possono restare un po' vittime, e pagare il loro tributo di tanto in tanto.

E sempre sull'itinerario americano: *Un'avventura a mezzanotte*, allegra pagliacciata di due grandi attori, che non manca di qualche sottigliezza, e che, a parte la replica della scena del paradosso diderotiano, in cui Giulietta e Romeo si insolentiscono sanguinosamente, rende con accenti, che qua e là persino sposano il drammatico, il complesso psichico degli attori, complesso che si viene a figurare in vere e proprie deformazioni professionali, di cui la più pericolosa è quella caratterizzata dallo sconfinare dell'arte della vita e della vita nell'arte. Molte trovate felici, la creazione dei caratteri e sopratutto la fluida scorrevolezza della sceneggiatura costruita sui classici schemi americani della commedia, a intonazione vagamente satirica, danno un certo spicco a questo film nella troppo lunga sequela dei film del genere.

Infine un altro americano: *L'ultima beffa di Don Giovanni*, che prende spunto da una beffa che ha una lontana consistenza di verità storica e che, appoggiandosi sulla virtù degli interpreti, pone elegantemente il problema della recitazione, il rapporto tra l'arte scenica e la

vita, e giunge persino a distinguere nelle maniere di recitazione quella più « nobile » e quella più realistica, rispettivamente della « Comédie Française » e di Garrick. Punti salienti di questa problematica sono lo schematismo dei ruoli, degli atteggiamenti dei comici della Comédie mentre organizzano ed eseguono la beffa; il colloquio drammatico tra Brian Aherne e Olivia de Havilland, da cui risulta che la vita, considerata come opera d'arte, appare arte scadente; la forza del realismo nella scena in cui Garrick, travestito, finge di avere nell'ubriachezza ucciso Garrick; e nella lezione che egli ironicamente impartisce ai comici, in particolare imitando l'oste dai piedi piatti, un oste che abbiamo visto in precedenza nella realtà, e visto imitato dal direttore della « Comédie ». L'avere questo fondo di cose viste e comprese, queste chiare posizioni rispetto ad un problema che è un po', ancora oggi, la cenerentola dei problemi estetici, l'avere abilmente inserito tutti questi problemi in una storia graziosa e finemente raccontata, dà a questo film, che pure non può vantare una qualità di prim'ordine, una divertente saporosità.

E da ultimo ci siamo ricordati, nella Mostra del G.U.F., di alcune cose tra le nostre migliori e più famose produzioni cinematografiche. Pochi film, ma dei quali almeno due rappresentano in qualche modo delle tappe nella storia della cinematografia internazionale: e ci si perdoni se siamo costretti a ribadire una convinzione che può parere ormai esser diventata di dominio comune, o dei più. Abbiamo visto così *Sperduti nel buio* di Martoglio.

Poi *Cabiria*, a contrasto. Che è, notoriamente, il primo film d'arte della produzione mondiale: un film nato con alcuni dei pregi e indistintamente con tutti i difetti del trionfante dannunzianesimo. In sostanza, *Cabiria* di Piero Fosco è il prodotto che quasi spontaneamente si allinea alla innumerevole serie di opere retoriche, gonfie di detriti storico-letterari, sentimentale-accademici, che l'Italia ha prodotto non soltanto in tempi passati, non soltanto ai tempi di *Cabiria* e del dannunzianesimo . Il vizio della verbosità e della verbalità era poi dichiarato nel film e confessato in una maniera che potè sembrare nuova anche ai suoi tempi: l'invadenza impertinente della didascalia, della quale il film sembrava una illustrazione. Dunque *Cabiria* ha il torto di aver dato la stura a una serie di pletorici film dati in pasto a folle stupite, e che arriva fino a Cecil B. De Mille, e magari fino a *Scipione l'Africano.* Ma *Cabiria* è un film fondamentale: ha aperto orizzonti nuovi

alla cinematografia, ha inaugurato un linguaggio cinematografico più sicuro e deciso, con la scoperta di nuovi mezzi di espressione: panoramiche, carrelli, modellini, luce artificiale, variazioni di piano fino al primo piano; montaggio emotivo. E segni della vitalità di questa prima opera della cinematografia italiana possono essere il fatto che, in America, Griffith se ne fece fare una copia personale e lo studiò intensamente, che esso resse il cartellone a New York per più d'un anno e che — fatto sintomatico — nel '28 esso fu sincronizzato e rinoleggiato in Italia. D'altra parte, basterà ricordare che *Intolerance* di Griffith deriva direttamente da questo film la cui influenza (si pensi alle luci che si accendono e si spengono nel tempio) arriverà sino a *Metropolis* di Fritz Lang; le scene degli otri che si rivedranno nel *Ladro di Bagdad* e infine la sequenza della macina che ritornerà più volte nei successivi film americani.

Vecchia guardia, del quale tutti ricordano l'alba nebbiosa alla partenza dei camion (apprezzata anche da Bardèche e Brassillac), è, senza dubbio, uno dei migliori film di Blasetti. In certi ambienti fascisti il film è stato imputato di deamicismo e, in sostanza, di sminuire e di ridurre a dimensioni di aneddoto un più vasto conflitto sociale. Le ricche doti di regista e, sopratutto, quelle formali di fotografo di eccezione del Blasetti vengono a pieno confermate in questo film che rimane certamente uno dei più notevoli della produzione italiana.

1860, forse più felice del precedente, fu realizzato su un soggetto di un giovane poeta, Gino Mazzucchi, prematuramente scomparso, e riveduto da Emilio Cecchi che assistè e consigliò il Blasetti nel corso della realizzazione. Blasetti ebbe l'audacia di servirsi di attori non professionisti per le parti principali (Lia Bellia e Carlo Gulino) con risultati straordinariamente notevoli, primi fra i quali l'autenticità somatica dei volti, di atteggiamenti, di gesti, di mimica e di pronunzia. Tutto è assai bene studiato nel complesso ed ha una finezza che il Blasetti non ha forse mai più raggiunto. L'intervento del Cecchi è decisivo in questo senso: egli ha sì fatto un'opera frammentaria e creato i soliti pezzi di antologia tipo *Acciaio* — nato nello stesso clima — ma il matrimonio di opposti tra il pletorico e il ridondante Blasetti e il lindo e azzimato Cecchi, ha partorito un prodotto che, invece di sommare i difetti dei due — come spesso succede — ne ha assommate ed equilibrate le qualità.

Ricorderemo infine il più grande e importante dei nostri recenti documentari: *Il pianto delle zitelle*. Reduce dal Messico, Emilio Cecchi fu portato ad interessarsi molto a forme di religiosità primitiva che stanno ancora tra l'esorcismo, la magia e il paganesimo e che ancora sopravvivono sotterraneamente nel florido tronco della religione cristiana. Cecchi aveva scritto una di quelle sue ricamate e toscaneggianti « cose viste » sul pellegrinaggio al santuario di Arcinazzo e lo ha sceneggiato per la realizzazione cinematografica dovuta al giovane regista G. Pozzi Bellini e all'operatore Jannarelli. Il documentario è, senza dubbio, uno dei migliori di quanti non siano stati realizzati in Italia; non solo si vale di una materia eccezionalmente interessante, ma l'ha trattata con un felice impiego della macchina vicinissima (*primi* e *primissimi piani*) trasformando il pittoresco in pittorico e superando di gran lunga le visioni della pittura sporcaccina dell'Ottocento, verbigrazia de « Il Voto » di Michetti.

Particolarmente su questo documentario — vero e poetico documentario che fa onore alla nostra cinematografia — bisognerebbe insistere e insistere: e, prima ancora, bisognerebbe esprimere il senso di gratitudine agli organizzatori della Mostra, perchè hanno ottenuto di presentare questo film, sul quale, non sappiamo con precisione il perchè, ma supponiamo certo per uno di quei malintesi propagandistici e politici, che spesso cambiano una fede ottusa in un vero e proprio tradimento da non lasciare impunito, grava un veto, probabilmente ingiusto. Infatti, questo film non è mai apparso al pubblico; al grande pubblico che, in silenzio, ancora aspetta dal nostro cinematografo, verità, verità e verità: vuol vedere, corpi e sangue, cose e anime, la realtà italiana.

ANTONIO PIETRANGELI

E l'epopea?

L'epopea non c'entra; ma bisogna farsi perdonare dal lettore il nuovo raffronto che si vuol tentare tra cinema e romanzo, dopo i numerosi già tentati, da dieci anni a questa parte.

L'unica via d'uscita che resta a colui che entra per ultimo in una dotta conversazione è quella di porre una domanda imbarazzante agli interlocutori, tale che, pur avendo qualche attinenza con l'oggetto in discussione, disorienti tutti per la sua enormità. Una volta, tra gente di lettere, e non è trascorso molto tempo, si discorreva del grave problema della poesia moderna: si parlava da più ore, e s'erano già rovesciati sul concetto di poesia moderna torrenti di parole, che non avevano portato ad alcuna conclusione sulla quale gli astanti potessero accordarsi, allorchè il poeta Leonardo Sinisgalli, che fino allora aveva taciuto, fece udire la sua voce, e disse: « e la rosa? avete pensato che cosa può rappresentare la rosa per un giovane poeta? ». Parve, in sul principio, una domanda capricciosa, e si rise tutti; ma a poco a poco quel che era parso un'arguzia o un'immagine da poeta, divenne il perno della discussione; e la rosa, che era sbocciata nel mezzo della conversazione come fatua apparizione, assurse al valore di simbolo, intorno al quale, determinando il proprio punto di vista, ognuno fu costretto a dichiarare la propria ideologia o la moralità alla quale intendeva riferirsi; con gran giovamento per i concetti che furono detti poi, i quali uscirono finalmente dalle nebbie della metafisica e vennero alla luce nel modo più crudo. Le cose che si dissero quella sera non passarono alla storia della cultura, ma fecero sì, tuttavia, che ognuno sentisse in cuor suo, non solo d'aver partecipato ad una riunione interessante, ma di essersi dimostrato altresì molto intelligente.

Vogliamo ritentare la prova? Dunque, io domando: e l'epopea? e voi trasecolate; e io spiego, l'epopea da cui nacque il romanzo mo-

derno. Noi sappiamo che il romanzo, come oggi comunemente lo si giudica e lo si costruisce, s'è staccato dall'epica assai tardi. E non senza sospetto, osserverò di sfuggita. Nel Cinquecento noi troviamo il Giraldi Cintio (1) ancora alle prese col concetto di epopea e di eroico, nel determinare la natura e i fini del romanzo, che esce faticosamente dalle pastoie del poema eroico, di classica origine, e cerca di farsi una sua strada tra grida di proteste.

Il romanzo, per più di un secolo ha vissuto (e starei per dire prosperato — considerata la gran mole di romanzi in prosa apparsi tra la fine del '6 e il principio del 700) malgrado il discredito in cui lo avevano fino ad allora gettato gli uomini di lettere.

Ecco in quale considerazione si teneva il romanzo al principio del XVIII secolo. Leggiamo nel Quadrio (2): « bisogna confessare, che in una gran parte di essi (romanzi) così in Greca Lingua, che d'ogni altra Nazione composti, poco riguardo si ha avuto per l'onestà dei costumi, per quella malizia dei tempi nei quali nacquero. Onde furono a ragione accusati d'ispirare sregolate passioni, e di corrompere sovente assai la innocenza ». L'abate Jacquin scrive i suoi « Entretiens sur les romans » (3) solamente per domandare che una buona volta non si parli più di romanzi. E Lenglet du Fresnoy conclude: « sembra che la maggiore parte degli uomini si sia accordata per screditare il romanzo ». Il Mornet (5) dice: « Si volle sapere per prima cosa se esso (il romanzo) avesse il diritto di vivere... E bisogna tener presente che il romanzo aveva anche i suoi avversari... Vi furono degli antiromanzieri e ve ne furono un'infinità »; e più oltre rammenta il grido del cavaliere di Méhégan che dice: « Avete ben considerato ciò che rappresenta un romanzo? Una miseria, direte voi, che guasta e corrompe i costumi ». (6).

---

(1) G. B. GIRALDI CINTIO: *Scritti estetici*, con documenti intorno alla controversia sul libro dei romanzi, con G. B. Pigna. - Milano, Daelli, 1864.

(2) FRANCESCO SAVERIO QUADRIO: *Della storia e della ragione di ogni poesia* - Milano, Agnelli, 1744 - Vol. IV, pag. 321.

(3) JACQUIN (ABBÉ): *Entretiens sur les romans* - Paris, Duchesne, 1755.

(4) LENGLET DU FRESNOY: *De l'usage des romans*, ecc. - Amsterdam, 1734.

(5) DANIEL MORNET: *La nouvelle Héloïse*, d'après les manuscripts, etc. - Paris, Hachette 1925. Vol. I, pag. 8.

(6) Per MÉHÉGAN: *Histoire de la Marquise de Terville*; vedi anche MORNET, *op. cit.*

Ma, nonostante queste grida sediziose contro il nuovo genere, il romanzo prospera, se ne stampano a centinaia: romanzi di costumi, romanzi pastorali, di cavalleria, di avventure, ecc. ecc. È uno stuolo che poche biblioteche potrebbero accogliere con agevolezza, anche per il loro volume, che ogni romanzo supera quasi sempre le mille pagine. Dice il Brunetière (7) « Se la tragedia muore, nel XVIII secolo, il romanzo in cambio sta appena nascendo... Il XVIII secolo ha avuto dei romanzi, o almeno delle composizioni che si producevano con questo titolo, e pure dei lunghissimi romanzi, ma erano essi veramente dei romanzi? ».

Ed ecco che spunta fuori nuovamente l'epopea, che per un poco avevamo messo da parte: no, possiamo francamente rispondere, non erano ancora romanzi, nel significato che noi per volgare comodità di intesa diàmo oggi a questa parola. Fino alla « Nouvelle Héloise », si può dire, a giusta ragione, il romanzo è ancora legato nelle pastoie dell'epica o della storia. E sono i contemporanei stessi che ce lo annunciano e ce lo ricordano ad ogni pagina di libro. Certo, quando con la mente noi corriamo alla *Princesse de Clèves* o al *Paysan parvenu*, o al *Gil Blas*, o alla *Manon Lescaut*, vediamo queste opere spaesate, nel clima teorico del loro tempo; ma se aguzziamo meglio l'ingegno ci accorgiamo che esse sono ancora nel loro clima, sebben contengano delle anticipazioni; ma certe stese, certe convenzionalità, certo colore, che qui e lì affiorano, a soffocare la pagina, a farla troppo tenera, o troppo avventurosa, o troppo didascalica, ci dicono, meglio di ogni indagine quanto in esse vi sia ancora di artificioso, retaggio di poema eroico o di teatro tragico. Nel *Gil-Blas*, il Brunetière dice esplicitamente, vi è ancora « la fatuità del teatro »; e del Prévost, dice: « il suo vero maestro, il suo principale modello... è stato... Racine » (8).

In Italia il romanzo non incontrava miglior successo tra la fine del '600 e gli inizi del '700. Il Crescimbeni, seguendo un criterio assai diffuso nel XVIII secolo, divideva l'epopea in tre gradi, l'eroica, la romanzesca, la giocosa: assegnando alla prima l'idea sublime, alla seconda, la mediocre, alla terza, l'umile. E il Quadrio, criticando (9) il

---

(7) FERDINAND BRUNETIÈRE: *Histoire de la litterature française classique 1515-1830* - tomo 3° le XVIII[e] siècle, Paris, Delagrave 1919, pag. 174.

(8) *Idem, op. cit.*, pag. 187, p. 209.

(9) F. S. QUADRIO, *op. cit*, pag. 292.

libro dell'Huet (10) sull'*Origine des romans*, dice: « Così nacquero i romanzi, cioè quelle storie favolose, che congiungendo con dilettoso artificio nei loro favolosi racconti le dette cose, fecero quindi suggetto dei loro romanzi: *Le donne, i cavalier, l'arme e gli amori* ». E in Italia questa tradizione moralistica e antiromanzesca si trascina può dirsi fino all'800. Leggete nel De Gubernatis (11) l'aspra rampogna contro il cinismo di Rousseau, e contro la depravazione di cui dà prova Saint-Preux nella *Nouvelle Héloise*.

Solo la Spagna riesce a trovare nel romanzo la sua forma di espressione più popolare e più viva senza tuttavia scostarsi molto dall'epopea; ciò spiega perchè, per molti anni, la Spagna fornisse materia romanzesca alle sue sorelle latine; e mentre il *Don Chisciotte* segna un passo innanzi sull'*Amadigi*, altrove l'*Amadigi* rappresenta ancora una misura se non un limite; e tutto ciò ancora nel XVIII secolo. Scrive infatti il Mornet (12) nella sua dotta quanto puntigliosa prefazione alla *Nouvelle Héloise*: « Si sa che il romanzo del XVIII secolo è scaturito non dalla fantasia, ma dalla storia, e non dalla vita comune, ma dal poema eroico. E al XVIII secolo i destini del romanzo e dell'epopea erano ancora uniti ». — « Che cos'è il poema epico? — domanda Méhégan — un romanzo destinato a consacrare le azioni dei grandi uomini... Inversamente, il romanzo, non è che un poema epico sdegnoso della rima e del ritmo ». — « Io l'ho già detto — afferma il grave teorico Lenglet du Fresnoy — un romanzo non è che un poema eroico in prosa... — E Formey soggiunge: i romanzi sono come dei *bastardi del poema epico* ». — « La mescolanza della favola e della storia, dice Desmolet, fa il romanzo » (14). — Bisogna aspettare il Villemain per udire una voce nuova: « Il romanzo eloquente, il romanzo passionale, il romanzo morale e virtuoso è il poema epico delle nazioni moderne » (15).

---

(10) Pier Dan. Huet: *Lettre de M. Huet à M. de Segrais sur l'origine des Romans* - Paris.

(11) De Gubernatis: *Storia del Romanzo* - Milano, Hoepli, 1883.

(12) D. Mornet, *op. cit.*, p. 11.

(13) Formey: *Conseils pour former une bibliothèque peu nombreuse*, etc. Berlin, 1756.

(14) Desmolet: *Continuation des mémoires de littérature*, etc., par le P. Desmolet, Gouiet et autres - Paris, 1726-1731, pag. 191.

(15) Abel François. Villemain: *Cours de littérature française* - Paris 1855.

Ma notate quanti vincoli, quanti legami? Morale, passionale, virtuoso eccetera. Sembra di stare a scuola, una scuola rigorosa, dove ogni passo falso è seguito da un castigo.

Ma se lasciamo i teorici e passiamo alle opere, non troviamo miglior chiarezza. Imperversano i Crébillons fils e i Vescovi di Camus, gli uni ad ammannire pietanze fortemente drogate, gli altri a preparare vivande per vegetariani. L'avventura, l'inatteso, i colpi di scena, i deserti, il Perù, le tragedie di corte, le gelosie, seguitano, sebbene con minore efficacia e con più affaticata e faticosa prosa, i *Reali di Francia*, gli *Amadigi*, le *Tavole rotonde* e via discorrendo. E non è da far meraviglia se questa tradizione, nata nel mondo medioevale, col romanzo cavalleresco, sia potuta durare tanto da giungere, sebbene esausta, fino alle soglie del XVIII secolo. La verità è che questa tradizione dura, perchè durano i presupposti del mondo medioevale, parlo dei presupposti sociali: nulla di radicalmente nuovo è intervenuto a minare alle basi l'edificio economico delle nazioni europee; i rapporti tra le classi si esasperavano; tuttavia sopravvivono nelle forme più antiche, nonostante gli adattamenti; ma sono adattamenti e non rivoluzioni, sono, in una parola, compromessi, a cui le classi si piegano nel sospetto della insurrezione, e nella paura per la forza. E mentre il corpo economico delle nazioni europee sopravvive a se stesso, la morale, e di conseguenza la letteratura, trovano, nell'adattarsi alle forme più arcaiche, la maniera esse stesse di sopravvivere. Ciò che di nuovo s'annuncia, appartiene all'ordine degli studi economici o filosofici, ma sono ancora deboli voci nel gran chiasso della politica di Luigi XVI che vuol tutto riparare, tutto sanare, e invece accentua gli scontenti (16). In questo stato d'incertezza, mentre le classi non hanno ancora trovato, nella dialettica onde si scontrano, le une le vie della salvezza, le altre della perdizione, è logico che il romanzo vegeti, cercando i propri eroi tra i miti della storia, o comunque fuori dell'ordine naturale delle cose, perchè compiano gesta che siano fuori del comune. Perciò, sin quasi al 1760, i romanzieri non si sono ancora del tutto affrancati dai modelli convenzionali che essi, a piene mani, pescavano nella storia, compiacente sempre a fornirne a dovizia, o nel teatro, che ne aveva consacrato alcuni nella maniera più luminosa, ed anche, sul decadere, più

---

(16) DE TOCQUEVILLE: *L'ancien régime et la révolution* - Paris, 1857.

noiosa. Non è necessario risalire alle Cretidre, alle Rosalinde, alle Cassandre e alle Ifigenie, e a tutte le generiche eroine che sulle scene di corte avevano fatto palpitare tanti cuori sensibili di cortigiani, per convincersi di ciò: bastano i successi dei romanzi francesi del 1747-1748 a parlar chiaro.

Pensate che D'Alembert, dico d'Alembert, nell'*Elogio* a Marivaux, scomparso già da alcuni anni, lo rimprovera di aver voluto « mettere troppa verità nei suoi quadri popolari ». Ciò indica che il Terzo Stato sta ancora lottando e non ha ancora vinto, sta ancora frantumando il potere, se ancora all'epoca dell'enciclopedia si poteva provar scrupolo di veder comparire povera gente nei racconti e nei romanzi. Con molta fatica il romanzo esce dalla farragine classica, tuttavia ne esce, e s'afferma vittorioso nel mondo moderno, ma la sua ascesa è stata possibile mercè dell'ascesa del Terzo Stato. È opinione comune, ormai diffusa e persino ovvia, che la vittoria del romanzo, così come oggi vien concepito, è opera della borghesia. Mallevadrice la borghesia, che insorge per abbattere e debellare i vincoli medioevali, il romanzo ha potuto toccare le vette più alte col romanticismo prima e il naturalismo, poi. Assetata di potere pratico, non meno che di potere astratto, desiderosa di avere accanto ad una propria ideologia, una letteratura che parlasse, si occupasse finalmente di lei, la borghesia ha trovato nel romanzo, come si è affermato con Richardson e Rousseau, la sua vera e incontrastata glorificazione. Cominciano a mutare le condizioni economiche e i rapporti sociali, già prima della rivoluzione, e di pari passo cominciano a mutare i costumi che quei rapporti generano. Quindi, al rigorismo morale che aveva fino allora segnalato nel romanzo la fonte prima della corruttela dei costumi e della depravazione del gusto, succede una nuova e più elastica morale, che scorge, al contrario, nel romanzo, il sublimarsi delle passioni, non più riguardate fuori dell'ordine normale delle cose, non più, può dirsi, accidentali, ma nell'ordine comune delle cose, e necessarie. Dall'eroe, dall'eroina, dai classici paludamenti, sorge il piccolo borghese, l'intellettuale irritato, l'umile individuo, cavalieri di una nuova crociata, quella che trova il suo sfogo più sfrenato nel romanticismo.

Più tardi si pretenderà verità e misura, fedeltà alla realtà e discrezione nei sentimenti; l'esasperazione delle passioni, l'alterazione delle prospettive, insospettisce; a creature normali devono corrispondere affetti e interessi normali. La prima misura di ciò ci è data dalle

Affinità Elettive: è un'anticipazione abbastanza singolare, e deve far pensare. La borghesia in altre parole è divenuta colta, e si mostra non più bisognosa di droghe.

* * *

Meditando sulle sfortune e sulla fortuna del romanzo, mi venne fatto alcuni giorni addietro di pensare, per analogia, alle vicende del cinema. Quest'arte, che molti ancora considerano un genere inferiore, quest'arte tributaria del romanzo e del teatro vive, anzi prospera, tra lo strepito dei suoi detrattori, e tra le proteste di coloro che vogliono limitarne e importanza e influsso sullo spirito contemporaneo. Non sono molti costoro, ma esistono; così come non erano molti i detrattori del romanzo, agli albori del XVIII secolo, ma esistevano. E lo storico, che non voglia falsare la realtà delle cose, deve registrare le loro proteste, come ha registrato le proteste di quella schiera di teorici che volevano ad ogni costo sottomettere il romanzo all'epopea.

E questo presente, mi sembra affatto il periodo dell'epopea del cinema, ossia il periodo in cui il cinema, pur possedendo tutti i mezzi per creare delle opere d'arte autonome, è costretto ancora a ricorrere all'ausilio del teatro e del romanzo per nobilitarsi. Non dico che ciò sia un male, ma certo è un limite. Come l'epopea segnò il limite del romanzo tra il XVII e il XVIII secolo, così il romanzo segna oggi i limiti del cinema.

Non si possono negare, nel cinema, luminosi esempi di indipendenza, numerose prove di autonomia (rispetto alla narrativa e al teatro) ma opere d'arte, veramente tali, se ne contano poche, e anche in quelle poche il cinema non si è staccato mai totalmente dalla storia, dal romanzo e dal teatro. Anzi, col passar degli anni (e il cinema francese, prima, e quello italiano, oggi, lo confermano) la produzione cinematografica è andata sempre più accostandosi a queste forme d'arte. Il cinema americano non ha avuto sorte diversa; e se le informazioni che posseggo sono esatte, pare che, di questi tempi, i film americani di maggior successo siano stati quelli tratti da opere romanzesche, come *La grande pioggia*, *Battaglia*, *Furore*, *Uomini e topi*, eccetera, e da drammi che avevano avuto, precedentemente, nel teatro la loro più autentica consacrazione.

Forse è questione soltanto formale, ma non credo; certo non riesco a convincermi come un'arte così vitale non sappia trovare nel mondo

moderno i miti più adatti ai suoi mezzi di espressione. Ricorre, e non si può negare la nobiltà dei suoi sforzi, al romanzesco, quando vuol vestirsi a festa ed essere universalmente accettato; ma è uno stato precario, questo, e non può considerarsi durevole. La sua sorte non può essere confusa con quella del romanzo o del teatro: anche se, come avviene spesso, allorchè si discosta dalle forme più antiche del racconto, si perde nell'aneddotica e nella didascalica. Bisogna è vero piegarsi a questa necessaria schiavitù, ma non dimenticare che è una servitù e neppure dimenticare che essa rappresenta lo stadio arcaico del cinematografo.

Nei programmi di produzione di questa annata noi vediamo annunciate riduzioni da Puskin come da Cain, da Fogazzaro come da Dostoiewski, da Rovetta come da Bacchelli; non che allarmarci, queste notizie ci portano a considerare la via del cinema ancora irta d'ostacoli e ancora lontana la sua vera e trionfale autonomia.

Il trionfo del cinema io credo che coinciderà con la liberazione da questi vincoli letterari che lo tengono in condizioni di schavitù; ma perchè ciò avvenga è forse necessario quel soffio di civiltà nuova che sta per annunciarsi, il quale, affrancando i popoli dai ceppi cui sono legati, darà al cinema il suo nuovo linguaggio e i suoi nuovi miti.

E come il romanzo si staccò dall'epopea, così il cinema si staccherà definitivamente dal romanzo. Ma sarà un distacco tanto naturale che forse neppure lo avvertiremo; sarà, ripeto, il suo nuovo autentico linguaggio che farà avvertire al cinema i pesi che poco prima, con baldanzosa e disinvolta bravura, si trascinava dietro: il romanzo e il teatro.

CARLO BERNARI

Interpretazioni di Rebecca

La presentazione sui nostri schermi della riduzione cinematografica del romanzo *La prima moglie* di Daphne Du Mourier, film che ha ottenuto presso il pubblico italiano un successo sproporzionato ai suoi meriti reali, e quasi contemporaneamente di un vecchio lavoro di Forst, *L'ombra dell'altra*, alla stessa opera letteraria manifestamente, se pur lontanamente, ispirato, potrebbe riproporre attualissimo il quesito delle relazioni tra il cinema e la letteratura. Relazioni che sono state diversamente studiate ma mai, anche per la labilità della materia analizzata, approfondite e conchiuse; ed esse io non intendo qui considerare da un punto di vista generale, teorico, ma semplicemente osservare, in modo attento anche se forzatamente indiretto, attraverso una rapida incursione nell'opera complessiva di due registi e, di fronte a un'interpretazione diversa della figura letterariamente concepita di Rebecca, in due mondi e in due ispirazioni.

È consolante notare come *La voce nella tempesta* e *Rebecca*, due lavori tratti da due ispirazioni femminili, abbiano riscosso da noi gli ultimi malinconici applausi di tutta una cinematografia sonora di lingua inglese sorpassata e lontana: una cinematografia che, a parte recenti possibili movimenti innovatori, « puzza di cadavere » non solo da ora per ragioni esteriori di monopolio e di guerra presso di noi, ma che sempre alle più esteticamente sane mentalità europee era sembrata superficiale o inferiore. (Si rileggano le analisi critiche dedicate anni fa da questa rivista ai film americani « colossali » del tempo, da *La tragedia del Bounty*, *I lancieri del Bengala*, *La carica dei 600*, alle commedie umoristico-sentimentali e teatrali tipo *Gelosia*, ai film della Garbo). Perchè quelle mentalità s'eran fatte ad una scuola tanto più umana e profonda e rigorosa, la scuola dei Pabst dei Dupont dei Murnau e di altri tedeschi emigrati, come Sternberg, Stroheim, Lang a un

certo punto; la scuola dell'irlandese Flaherty, dei nordici, di Rovenski magari, di qualche russo dei più noti, di Clair e dei recenti francesi, e adesso s'aggiungerebbero gl'italiani *Uomini sul fondo* e *La nave bianca*. Una produzione, quella americana in genere, che fu pericolosa e qualche deleterio effetto sociale ottenne anche sopra certe nostre evanescenti mentalità, mentre quella inglese apparve, qualora si eccettui il lievito documentaristico, mediocremente nascosta dietro un velo d'industrialismo alla Korda; ma una produzione in cui visibilmente qualche opera raggiunta o rappresentava un fenomeno d'eccezione, come i film di Vidor, di John Ford, o rivelava una corrente d'avanguardia sfortunata, com'è il caso in fondo di Ben Hecht e Mac Arthur, o manifestava influenze europee piuttosto decisive e di solito anche male amalgamate coi complessi prodotti confezionati e distribuiti laggiù. Hecht e Mac Arthur sono appunto gli sceneggiatori di *Wuthering Heights*: e il caso è sintomatico. Il letterato Mario Praz, quando su questa rivista ha tracciato una sommaria condanna della *Voce nella tempesta* come grande opera d'arte, è giunto a questa esattissima conclusione, come sovente càpita, più per intuizione di gusto esercitato che per ragionamento; non per le vie concrete dell'analisi filmica ma per quelle trasverse e poco sicure dei paragoni artistici in generale. Egli si è dimenticato di far notare la ragione fondamentale del fallimento del film: che è la coesistenza, in una medesima opera, di personalità contrastanti come quelle degli sceneggiatori da un lato, e quella del regista Wyler dall'altro. Il regista William Wyler è autore di opere di valore ma, secondo me, ad ispirazione spesso « contaminata », come *Infedeltà*, e ultimamente piuttosto commercialeggianti; e il film appariva come un sèguito di parti belle e men belle, regolarmente alternate, e nelle quali volta a volta non era difficile avvertire la presenza della mano ardita e antiretorica degli sceneggiatori, e della mano ariosa, piacevole e insieme spettacolare del direttore artistico. Ecco da una parte l'inizio, il modo d'inquadrare leggermente dal basso, con architetture espressive, quasi espressionistiche; e il lampo nella sequenza di Cathy alla finestra: « io sono Heathchiff »; e il montaggio nella sequenza d'Isabella e del dottore: « se Cathy morisse... ». Ecco dall'altra il finale, con quel teatrale profumo alla Dumas; il metodo di racconto onde si avvale tutto il film; le parti di legame spettacolare; gli esterni belli ma come estranei all'opera. Il film come opera unitaria e coerente non esisteva: si salvava qualche eccellente sequenza, un certo tono serio e di-

gnitoso nel complesso: e nel complesso era piaciuto al nostro pubblico proprio per le parti che si potrebbero ritenere detestabili.

Su una linea ancora inferiore si trova *Rebecca*, opera, peraltro, sottilmente ingannevole. Infatti ad una prima visione poteva capitare che anche lo spettatore smaliziato, più esercitato, se non era per avventura al corrente delle vicende del romanzo originario, si lasciasse attrarre dal personaggio della protagonista e andasse dietro a lei supinamente dal momento in cui ella entra a Manderley fino alla confessione di Max ultimata. Ché, dopo questo ben architettato colpo rivelatore, il film si banalizza terribilmente, scade addirittura al livello d'un film giallo: necessariamente esso avrebbe, se mai, dovuto disimpegnarsi dal romanzo, terminando nell'esatto momento in cui Rebecca cessa d'esistere come incubo nella immaginazione dello spettatore per vestire le spoglie d'una concreta, detestabile realtà conosciuta. Il regista invece, ben lontano dal voler compiere opera di creazione personale, non s'allontana d'un sol passo dalla trama del libro, ne segue anzi tutti i particolari mantenendo sullo schermo tutto il possibile delle situazioni vissute dalla protagonista senza nome. Sembra quasi che sia di moda questa fedeltà di contenuto — che poi finisce necessariamente con l'incidere sulla originalità della forma — ad un testo prescelto: potete vedere da noi le legate mani d'un Blasetti nella *Cena delle beffe* o, in linea minore, il Camerini dei *Promessi sposi*. Del resto il nome di Alfred Hitchcock, il direttore inglese dal gran testone rimuginatore di soggetti e di brividi drammatici da offrire al palato difficile di « tutti » gli spettatori, non è mica legato a grandi realizzazioni nella storia del cinema, ma piuttosto è, fin dal muto, paralizzato da una certa media onesta di schemi comuni, e da spunti talora buoni e talora anche pericolosi al giudizio d'uno spettatore poco attento; per cui può relativamente interessare in Pasinetti una inquadratura dall'alto di *Blackmail*. *Il club dei 39*, semplice pulito « giallo » ben recitato da Robert Donat e Madeleine Carroll, era piaciuto da noi, s'era fatto seguire volentieri; e così il più recente *La taverna della Giamaica*, sul quale occorre una piccola precisazione. Il film ha suscitato molti consensi tra il pubblico e, cosa notevolmente più grave, anche tra i critici: i quali confessavano d'aver seguito con un certo interesse la proiezione del « buon film », sottolineando l'eccellente interpretazione di quel grande istrione di Laughton, la bellezza della fotografia, e la grazia dell'irlandesina, almeno nel nome, Maureen O'Hara. Ma certo il buon film è un'altra cosa.

Sa ottenere, quello che allora si può definire con coscienza un « buon film », l'atmosfera che intende rievocare senza indulgere ad effettacci di maniera, sa presentare i suoi personaggi senza calcare sui loro caratteri; e se la trama per caso non fosse, come quella di *Jamaica Inn* era, « mossa » abbastanza pei gusti popolari, saprebbe almeno rimediare a questo « difetto » con tanta maggiore penetrazione umana, con una notevole, accettabile dose d'introspezione psicologica; e se per caso anche l'ambiente non fosse così lontano e, quasi, inverosimile, come innegabilmente era quello di *Jamaica Inn*, e non avesse quindi altrettanta probabilità d'essere creduto dalla maggioranza del pubblico, si vendicherebbe almeno, gettando in faccia al pubblico stesso i brandelli di un'esistenza reale e sentita... Soltanto in due punti del film, se ricordo bene, s'avvertiva un certo sforzo, una specie di tentativo di portarsi sopra un piano più elevato: ed erano l'entrata improvvisa del « gran criminale », impersonato con teatrale potenza da Laughton, nella stanza in cui attorno a Jos ferito mortalmente erano le due donne, la moglie fiduciosa e la nipote atterrita; e l'arresto in massa dei delinquenti. Nel primo episodio, Hitchcock riusciva a fissare per un attimo, in una suggestiva inquadratura dal basso, tutta la mostruosa personalità dell'assassino; nel secondo, quel lento indugiare sui diversi tipi della combriccola risultava d'indubbia efficacia. (Fors'anche la volontaria morte del « mostro » era buona: c'era in quel mantello nero preso a piombo uno strano affascinante sapore alla *Dottor Jekyll*). Ma son come particolari « preziosi », codesti: particolari che non bene amalgamandosi col resto del film, spesso così trascurato, non influivano sul livello generale del lavoro; il quale resta basso, assai più basso di quanto altri abbiano, a suo tempo, voluto riconoscere. E notiamo qui di passaggio, in questa svelta condanna di film, e non certo per discutibilissime ragioni di « convenienza » attuale, che, eccettuato sempre il famoso movimento di documentaristi abili quali Grierson, Rotha, Cavalcanti, Stuart Legg ed altri, cui tanto spesso allude la razionale *Grammatica* di Spottiswoode, questa quasi assoluta mancanza di profondità ha rappresentato costantemente il difetto fondamentale del cinema inglese: questa cronica incapacità a scindere i valori umani ed estetici da quelli puramente spettacolari, questa innata impossibilità ad alzare sul soggetto una forte, completa e sincera interpretazione della vita.

Per tornare a *Rebecca*, è esso forse il film migliore di Hitchcock. Ma è un film che si spappola facilmente di fronte ad una critica rigorosa. Una prima scissione si può fare subito, in quanto tutto l'inizio e tutto il finale non resistono. Gli autori dello scenario e del film si son creduti in dovere di uniformarsi costantemente agli avvenimenti imposti, e han seguìto puranco, con una fedeltà evidentemente esagerata, i difetti e le manchevolezze del libro. Se non altro, è un libro, quello di Daphne Du Mourier, che sebbene abbia raggiunto anche da noi non so più quante edizioni, non ha in se stesso un gran valore umano, o psicologico, o allucinante, ma soltanto ha il pregio di presentare con una notevole abilità « letteraria » un fatto ed una situazione interessanti di per sè, pei loro riflessi contenutistici, o per una certa sensibilità morbosamente naturalistica e fenomenica. (L'autrice si riallaccia da lontano alle sorelle Brontë, alla scuola dell'orrido inglese). Ma tolta qualche buona pagina sentita, e una certa cosmica fatalità nella parte centrale, non molto potrà resistere del libro: libro che, viceversa, avrebbe potuto offrire una vicenda elastica, suscettibile di approfondimenti psicologici, a un regista, o a degli sceneggiatori, pronti a rielaborarne la trama da un punto di vista di materiale plastico e di cinematografico ritmo. Invece nel film, così com'è stato realizzato da Alfred Hitchcock, forse l'omogeneità tutta apparente che a prima vista fa del nucleo centrale un blocco compatto di azione e d'impressioni soggettive, esiste soltanto in grazia della sfumatissima, inattesa interpretazione che la giovane attrice Joan Fontaine offre della protagonista. Donna ingenua, modesta, che nel tempo stesso presenta il « contegno ipersensitivo d'una nevropatica »: come dice la Du Mourier di se stessa probabilmente, perchè in sostanza il libro appare soprattutto come un'autoanalisi piuttosto raffinata e sottile. Le note ambientali, fisiche o sonore che il libro getta, come a caso, qua e là, son mantenute con sufficiente emozione; ma accanto a « una *certa* lugubre atmosfera » del libro, a quel fischio, a quel passo frettoloso, a quella rapida occhiata che, precisa l'autrice, « io non sapevo fare a meno di gittar dietro di me », io preferisco ricordare un particolare che non esiste nel testo: mentre la macchina s'avvicina al castello nella pioggia, il tergicristallo che si move dinanzi agli occhi dei due sposi sembra insinuare alla nuova moglie: bada, non è posto per te Manderley. Se nel film non rimane pittoricamente incisivo il « nero » del cane, il nero della Danvers è

però sufficientemente emotivo, specie se paragonato coi bianchi tendaggi della camera di Rebecca; c'è ancora la porta che « attira » la protagonista, e nella stanza dove la signora De Winter usava sbrigare la corrispondenza, qualcuna di quelle morte cose riesce ad acquistare un poco di vita: mai però come nella stanza dolorosa di Georges Audier in *Un carnet di ballo*, il cui motivo musicale di Jaubert esprimente il dolore della madre impazzita sembra qui riecheggiato. Nella sua complessa essenza, però, l'ispirazione del film rimane troppo letteraria, troppo attaccata al testo e attenta al senso delle parole. Basti pensare che tutta l'opera è in fondo basata sulla lunga tirata drammatica e fortemente spettacolare della rivelazione di Max De Winter: scena che l'attore Olivier si trova a recitare con uno stile melodrammatico e teatrale, fumando ostentatamente e sbracciandosi a più non posso. Viceversa è proprio in questa scena che Hitchcock, finalmente, introduce qualcosa di nuovo e di cinematograficamente vitale. A onor del vero, già in altri punti del film egli aveva ottenuto qualche buon effetto, in due o tre tentativi d'indipendenza, non sempre assoluta e completa, rispetto all'originale. Per esempio all'inizio, nella presentazione del protagonista maschile: onde che si frangono sugli scogli; su questi lenta panoramica verticale; apparizione improvvisa, in cima, di Max vestito di nero; primo piano di Max che guarda fisso; Max inquadrato di spalle lassù in alto, come attratto dal mare; grido femminile. (E ho saltato il dettaglio dei piedi di lui che si muovono verso l'abisso, il quale rivela chiaramente la poca fiducia del regista: poca fiducia, voglio dire, rispetto all'efficacia stessa dei mezzi esclusivamente filmici già impiegati per la sequenza). Oppure quando si cerca di rendere una diversità di stato psicologico col balbettìo di due figure sulla pellicola che, in casa De Winter, il rullo svolge; o quando si cerca di filmicamente interpretare una situazione espressa nel libro con parole, se pur già, in certo senso, « visivamente »: la Danvers e la seconda moglie affacciate alla finestra, fotograficamente l'abisso attira. O anche il movimento di macchina verso la finestra stessa, dal basso, preparato e integrato dallo scoppio di fuochi d'artificio: per quanto forse un po' falso, esso si propone di tradurre tutt'una significativa frase del libro, allorquando la protagonista, scende abbasso in giardino, guarda in alto l'effetto che le fa la finestra, ora, la finestra dalla quale stava per gettarsi un momento prima. Hitchcock dunque, nella scena della confessione che, nonostante

i particolari cinematografici indovinati, non posso chiamare « sequenza », raggiunge probabilmente il culmine della sua carriera di buon mestierante non privo, a volte, di vivaci, pregevoli intuizioni. Qui la situazione è, per un momento, davvero espressa con due potenti mezzi filmici: moto soggettivo della camera e ricerca di materiale plastico; per cui il dramma viene completamente ricostruito dinanzi ai nostri occhi: Rebecca sedeva là, ed egli era qua; e la porta che si apre; e Rebecca che cade al suolo. Si può osservare tuttavia che, sebbene tutto questo sia indiscutibilmente forte, un effetto veramente altissimo, poetico, il regista o non l'ha sentito, o non ha avuto il coraggio d'introdurlo — il che per noi fa lo stesso —: quando Max accenna alla risata isterica, violenta di Rebecca, noi vediamo per un momento le tendine, mute, e qui la risata sarebbe potuta effettivamente scoppiare; come, tanto per citare un esempio illustre, scoppiava nel *Milione* di Clair l'urlo della folla, e poi anche il fischio arbitrale d'una immaginaria partita di rugby. A parte questo appunto, che a qualcuno potrà sembrare eccessivo oppure ingiustificato, ma che io ho voluto fare perchè troppe volte si fa uso nei film di rievocazioni visive e sonore senza ragione d'arte ma soltanto per comodità o chiarezza o povertà d'intuito, salvo a dimenticarsi delle eccezionalissime occasioni in cui questo mezzo potrebbe essere vantaggiosamente e rigorosamente adoperato, a parte questo appunto la « trovata » della camera soggettiva è ottima, e non si saprebbe se assegnarla esclusivamente a Hitchcock: ad ogni modo, comunque le cose stiano, è uno squarcio originale, rispetto al romanzo, veramente degno d'essere citato a parte. Tuttavia *Rebecca*, con tutta la cura che gli autori ci han messo, con la pulitezza commerciale incensurabile, con la mancanza di grandi banalità eccetto che in ultimo, nei quadri dell'incendio di Manderley, con lo sforzo interpretativo di Joan Fontaine, di George Landers, dell'attrice che fa la Danvers, e talvolta anche di Laurence Olivier, tipico attore di teatro pel quale il cinema è forse soltanto un passatempo, o una ragione di guadagno o di pubblicità, *Rebecca* è un'altra riprova, posto che occorresse, del fatto che assolutamente non riesce possibile creare un film da un'altra opera d'arte, se non rivivendo ex-novo la materia, rivalutandola per intero e forgiandosi uno « stato iniziale » adatto: e insomma, forse *I promessi sposi* potrebbero riuscire in film, ma allora non sarebbero più *I promessi sposi*. Conclusione tutt'altro che nuova, come si vede,

e oltre tutto piuttosto banale, ma che pare sia utile dimostrare ogni tanto concretamente, coi fatti alla mano, se non con la speranza di eliminare certi malvezzi troppo radicati nella realizzazione, almeno per correggere certe presunzioni errate e balorde della critica.

* * *

Passando all'altro campo, non è certamente possibile rimproverare a Willy Forst una mancanza di necessario « stato iniziale ». Anzi la dote forse fondamentale, che si deve riconoscere a Forst regista, consiste in una certa sua « indipendenza », se non da altri direttori, tra cui è agevole citare il nome di Lubitsch, certo dalla materia ch'egli si trovi ad elaborare: indipendenza essenziale ad ogni interprete che intenda diventare creatore, solo un modesto creatore magari, ma libero: qualità che appare specialmente rimarchevole e chiara, quand'egli affronta un testo letterario. In *Bel Ami*, Forst si mantiene su un piano suo particolare rispetto a Maupassant, e l'ambiente così saporosamente viennese che nel film sostituisce la Parigi allegra, spensierata e spregiudicata del secolo scorso, non è un indice di incapacità da parte sua, sibbene una sicura, lampante estrinsecazione della sua intima personalità. Perchè Forst è unitario, e sempre coerente a se stesso; più di quanto, evidentemente, non appaia a prima vista, e sebbene egli non si sia limitato agli sfarfallii eleganti e affascinanti del suo caratteristico « viennismo », ma abbia anche affrontato argomenti più drammaticamente impegnativi. Certo Forst è un regista al quale non si può fare appunto di timidezza, e nemmeno di quella riservatezza che a volte è indispensabile per produrre una grande opera d'arte. Egli sente il bisogno di dire tutto, troppo: si butta su un argomento, e lo sviscera in tutti i minimi particolari, in tutte le possibili applicazioni: e se quest'argomento è, contenutisticamente, degno e nobile, se la storia in sè trova presa sulle platee, allora ottiene successi anche eccessivi. È interessante vedere quasi contemporaneamente il film suo più celebre e applaudito, *Angeli senza paradiso*, e il suo lavoro più criticato, *Bel Ami*. Si trova molto meno sensibile la differenza tra le due opere, perchè piccole trovate registiche non mancano pure in *Bel Ami*: anzi, nel primo, era troppo forte l'influenza del soggettista Reisch; la cui trovata della musica ripetuta con diverso effetto, sia qui detto per inciso, permane nell'ultimo Forst da noi visto, *Operetten*. Il titolo italiano di quest'opera, *A tempo di valzer*, mi sembra piuttosto indovinato, in quanto sim-

boleggia efficacemente, anche se inconsciamente, quasi tutta una produzione che, almeno per ciò che riguarda la formula se non forse più importante, certo più conosciuta del regista, sembra davvero arieggiare un « tempo di valzer ». Chè da *Angeli senza paradiso* a quest'ultimo film, è come una lunga, simpatica traiettoria, col suo vertice, che è per me *Mascherata,* e col suo ramo discendente, che *Operetten* par concludere e fissare: una spumeggiante parabola d'opere musicali, in cui non manca la superficialità, ma che banali non son mai, anzi, come s'è detto, tutte improntate ad uno stile notevolmente personale. E quando i suoi film ottengono reazioni così diverse, come nel caso dei due citati più sopra, allora è semplicemente per una ragione del tutto pubblicitaria, estranea all'arte, che viene prodotta una tale scissione di simpatie: ossia per la emotività, in sè e per sè, della trama. Se la trama non è ben radicata nell'animo degli spettatori, come ad esempio nel film *Allotria,* i virtuosismi registici di Forst fan la figura di semplici tecnicismi senza giustificazione.

L'indipendenza completa dal romanzo di Daphne Du Mourir è il pregio più rimarchevole, unico forse ma degno d'esser sottolineato a paragone dell'altra edizione di *Rebecca,* d'un film di Forst di cui si vuol qui dare un cenno, presentato in Italia con molto ritardo, e mal riuscito e scadente nel complesso: *L'ombra dell'altra* (« *Serenade* »). L'ombra dell'altra è il simbolo presente della prima moglie: la situazione è la medesima di quella della Du Mourier, ma il resto, lo sviluppo, i particolari sono irriconoscibili: i personaggi sono ben altri, entrano in campo un figlio ancor fanciullo, un giovane amico ufficiale di marina: l'uomo — buona materia per Forst — è musicista, e la prima moglie non era quel diavolo satanico e bellissimo, ma solo una buona, mite, dolce sposa; l'ambiente poi è profondamente teutonico. Forst si stacca da quel viennismo che gli è generalmente riconosciuto, forse soltanto all'inizio ne rimane un accenno, in quella festa che può ricordare *Mascherata*: nel resto è totalmente nazionale, germanico, come in *Mazurka tragica* ha persino una parentesi di « naturismo », alla maniera di Fanck ad esempio, o di certo Waschneck — non quello di *Ragazzi*: quello di *Otto ragazze in barca* —. E come in *Mazurka tragica,* è psicologo, sulla falsariga d'una seconda scuola psicologica tedesca: non quella dell'autentico Kammerspiel, del primo Pabst, di Dupont, Lupu-Pick, di certo Murnau, certo Lubitsch, del Robison di *Ombre ammonitrici,* o di *Asfalto,* di *Nina Petrovna* prima edizione, da

essa derivati; ma la « scuola », se il termine non è forte, di Leontine Sagan, di Waschneck, di Carl Froelich, di Hochbaum, del *Segreto ardente* di Siodmack — da Forst interpretato —, di Veit Harlan più recentemente, di Hans Schweikart, di certo Ucicky fino a *Mutterliebe*. Ed effetti comuni anche a costoro, in *Serenade*, ci sono: gli specchi ad esempio, del *Segreto ardente*: o. meglio, gli episodi presentati diversamente a distanza di tempo, come in *Spionaggio eroico* di Ucicky, il cui scenario era dovuto a Walter Reisch. Nel film di Forst, il contrasto atmosferico e psicologico è ben reso: l'immaginazione della nuova moglie può creare cavalli bianchi, dolci vallate, clima incantevole, un cielo sereno, dei boschi verdi; la realtà del viaggio sarà di pioggia battente, d'un carretto sgangherato, d'un cielo copertissimo triste. Nella realizzazione tuttavia, il primo termine di paragone avrebbe potuto esser meglio accentuato.

Nel film tedesco c'è un particolare plastico-simbolico eccellente subito all'inizio. Nella sala dove si svolge un concerto di musiche classiche e originali, sala affollata da un vasto pubblico elegante, una sedia è vuota, nella prima riga, proprio dinanzi al palcoscenico: a un certo punto Forst v'inquadra anche i musicisti: noi comprendiamo istintivamente che quella sedia era di solito riservata a una persona molto cara al maestro Lehner, il direttore d'orchestra. Nell'ultima inquadratura del film, la sedia sarà occupata dalla seconda moglie del musicista. Buon uso, dunque, del materiale visivo, che indica fin da principio a quali mezzi il regista cerchi d'uniformarsi. Un uso efficace di questo materiale « sedia » è fatto anche più innanzi quando la nuova sposa entra nella camera particolare della prima moglie, in uno stato d'animo tutt'altro che propizio a ricevere impressioni del genere. Guarda la sedia infatti, la donna — primo piano intenso dell'attrice Hilde Krahl —, sulla quale era solita stare la defunta signora Lehner. C'è un montaggio di piani abbastanza efficace, tra la donna e la sedia: montaggio che però non è curato sufficientemente, in quanto, secondo me, esso solo sarebbe dovuto bastare ad esprimere l'angoscia della situazione: magari immettendo, alla simbolica maniera dei russi, per una durata minima — fulgurazione veloce ma chiara —, un'inquadratura della sedia dell'inizio, o variando i punti di vista, o, magari con un acutissimo commento sonoro pregno di richiami, insistendo sulla sedia vuota con una lunga immobile ripresa, come nel bellissimo documentario *Il Covo* di Gras-Carpignano-Emmer-Dallamano e Tatiana Grau-

ding, allorchè la sedia del Duce sembra aver vita, sembra tornare in dietro ai burrascosi tempi, con l'Uomo nella sua abituale posizione di battaglia; e invece Forst si trova costretto a ricorrere alla sovrimpressione, mezzo d'altronde ch'egli non usa in modo del tutto comune, perchè a un certo punto, dopo una pausa statica, egli fa muovere lentamente, docilmente il fantasma della bella, dolce signora seduta, provocando il grido di spavento e di ansia e di condivisa pesante fatalità della nuova moglie che si precipita immediatamente fuor della stanza.

Del resto la ricerca del materiale perdura, con momenti di maggiore significazione, più o meno in tutto il film: ecco il coniglio che il bambino del musicista rinchiude nell'armadio e che nell'orrendo episodio dell'incendio, tale da superare in questa non invidiabile caratteristica quello analogo dell'altro film, rappresenta un particolare felice, perchè serve a sottolineare la ingenuità stessa del bambino conferendo un certo sapore drammatico primitivo alla situazione; ecco la lampada con la fiamma che, ardendo, simboleggia il perdurare della vita della donna in pericolo, mentre è ottimo in questa sequenza un primissimo piano di profilo di Hilde Krahl, cerea, immota, una plasticità sconcertante di eroina da gran dramma; ecco il ritratto della moglie defunta che incombe sovente nella stanza dei numerosi colloqui sostenuti dalla nuova moglie, l'intrusa: ritratto di cui Forst abusa un po' troppo, per quanto si curi bene spesso d'introdurne solo la metà inferiore, oppure un altro particolare, nella inquadratura. A proposito di questo quadro, è esso che dà luogo alla trovata stilistica « realizzata », chè qualcuna resta (come nel film italiano *La peccatrice*) allo stato intenzionale, più notevole di tutto il film. La sposa entra nella casa del marito; e come il clima era avverso, così l'ambiente e le persone sembrano poco accoglienti e poco benevoli. Essa, movendosi impacciata per la sala, si trova, improvvisamente, dinanzi a uno specchio. Il colpo è forte perchè, di punto in bianco, la donna è messa di fronte a se stessa: e l'inquadratura, cui l'attrice Krahl presta i suoi fondi, espressivi occhi neri, significa molte cose, tutte intuite in un lampo dallo spettatore. È, questo, soltanto il primo grado dell'emozione: chè di colpo, per una fulminea messa a fuoco, appare rispecchiato, come fatale presagio di sventura, il ritratto dell'« altra ». Ed è davvero come un'ombra, qui: quest'ombra d'un'altra che incombe, che quasi come realtà avversa e cosmica si mette in campo a difendere i proprî diritti. L'emozione, essendo stata graduata, raggiunge l'apice: in questo successivo, come

« necessario » approfondimento emotivo, in questa esasperazione cosciente di drammaticità, sentiamo, magari per un attimo, la mano dei grandi artisti, e ci ricordiamo del Dreyer del *Vampiro* (il testo per noi fondamentale d'ogni emozione estetica), delle sue molteplici angolazioni: ho presente l'episodio di Sybille Schmitz còlta dalla crisi, il suo sogghigno inquadrato di fronte e da vicino, poi di profilo e da lontano, « angolato ». Alla esemplare sequenza citata di Forst, posso solamente aggiungere ch'egli avrebbe potuto ottenere questa improvvisa « entrata in campo » del ritratto, non solo con una messa a fuoco fotografica, ma anche con un moto della camera funzionale e possibilmente giustificato con chiarezza: così come in *Rebecca*, quando la porta s'apriva, era perchè Max stesso, nella foga della rievocazione, le stava vicino, e l'aveva spinta.

Le molte cose sinceramente brutte, statiche, inespresse o inespressive, e di bassa maniera o ripetute, anche se mai trasposte dal libro — che sia nelle cose riuscite che in quelle false pare persino ignorato —, ci fanno giudicare mancato il film. Tuttavia nel complesso, dagli esempi ricordati dall'una e dall'altra opera, dovrebbe apparire chiaro il concetto che a noi premeva mettere concretamente in luce: che solo questa, quella di Forst, era la via adatta a rivivere completamente tanto da farli completamente dimenticare, un clima un personaggio ed una situazione già espressi in altra opera e con altro linguaggio; linguaggio diverso che diversamente risolveva il tema, e piuttosto con « colori » che con psicologia: come fondamentalmente diverse sono le vie che l'arte dei creatori ha imposte al cinema e alla letteratura. Donde si vede che a questi appunti si poteva imporre un titolo più espressivo e più bello come ad esempio *Rebecca, il cinema e la letteratura*: titolo che solo per schivare una attribuzione di pretese non concepite, io ho cassato.

UGO CASIRAGHI

I soggetti e lo stile

1. - Il dilemma dei soggetti.

Quando ripensiamo a nostre antiche esperienze di spettatori cinematografici torna a volte l'ossessione delle gambe di Marlène Dietrich — scintillanti per riflessi di luce sulle calze di seta nera — che dominano lo schermo concellando ogni altra immagine, con il turbamento di notti insonni; o il brivido che percorreva la schiena dinanzi al bacio interminabile di Greta Garbo e John Gilbert. Pure, in questi stessi anni, un insegnante di storia dell'arte — esperto di tutte le gallerie d'Europa e sacerdote esemplare — era solito ammonirci che le opere d'arte sono sempre perfettamente morali, qualunque sia il loro contenuto, nel quale soltanto un occhio impuro può trovare ragione di scandalo.

Si potrebbe dedurre dai « dati » rimasti nella nostra memoria una specifica inferiorità del cinematografo nei confronti delle altre arti: come privo della attitudine a riscattare ogni « materia » nella purezza e castità della forma; deduzione che coinciderebbe con un giudizio assai diffuso — allo stato di esplicita professione o di implicita ammissione — fra alcuni di coloro che si occupano di cinematografo; specialmente in ambienti come quello della stampa cattolica o l'altro di certo giornalismo politico particolarmente impegnato in polemiche di costume. Ma si tratta di un giudizio che può sottoporre le eventuali opere d'arte — cinematografiche — al rischio di un generico contenutismo; e pertanto conviene limitarlo ad una zona ben definita del cinematografo. E procedere ad una distinzione che, denunciando la duplicità intrinseca di questo, consentirà di impostare il problema del contenuto secondo quella antinomicità per cui ogni questione cinematografica esige soluzioni diverse e a volte contraddittorie fra loro. Siamo soliti parlare del cinematografo come forma di arte: nei confronti della quale tutti i problemi vanno posti — salve le specificazioni tecniche — nei

termini in che si porrebbero nei confronti della musica, poniamo, o della pittura. Ma non tutta la produzione cinematografica si esaurisce nell'arte: tanta parte di essa è reale, e rilevante dal punto di vista del costume e della storia, che non potremo intendere alla luce di criteri puramente estetici; ed è quella di cui Alberto Savinio afferma una frequente affinità di genere con i romanzi a dispense che i giornalai espongono nella parte posteriore delle edicole (« Una serata al cinema » in « *Si gira* », n. 3-4, maggio-aprile 1942). Bisogna aggiungere che anche quanti non sono soliti leggere codesti romanzi si recano al cinema in uno stato d'animo assai vicino a quello di alcune categorie di lettori: stato recettivo, di abbandono, di sospensione di ogni facoltà giudicatrice nell'attesa di un diletto superficiale ed effimero. A tutti è accaduto di entrare in una sala cinematografica in codeste condizioni: dopo una giornata d'intenso lavoro; o in un momento di stanchezza, di crisi morale; a perdersi dietro imbrogli esposti con garbo sorridente in film come *L'uomo ombra;* a seguire con curiosità i misteri di un racconto poliziesco; ad appassionarsi ai casi schematici ed approssimativi di una trama ricavata da un romanzo popolare. Si tratta, in codesti casi, della soddisfazione di un bisogno strettamente fisico; nella quale non rientra per nulla il godimento procurato dall'arte.

Soccorre, a questo punto, la distinzione kantiana del bello e del piacevole: il primo è fonte di piacere spirituale e pretende alla universalità soggettiva, il secondo soddisfa i sensi nella loro empiricità ed è irriducibilmente particolare. Nella categoria del bello rientra l'arte, in quella del piacere, i romanzi di cui parla Savinio, i settimanali illustrati, i giornali umoristici e quella parte (la più grande) degli spettacoli cinematografici che non pretende al livello delll'arte. Si tratta di spettacoli che — in quanto incidono quasi esclusivamente nella zona del piacevole — possono determinare suggestioni di vario genere nell'animo degli spettatori: appunto perchè il contenuto (e cioè il soggetto) si offre nella sua cruda materialità, non trasvalutata da una risoluzione formale.

Il problema dei soggetti equivale, a questo punto, alla scelta di un romanzo o di una novella per le colonne della *Domenica del Corriere*: sulle quali sarebbe assurdo inserire talune pagine di Proust — come quella dove narra di un episodio di amore lesbico che si rivela entro il quadro di una finestra notturna alla incantata curiosità dell'adolescente — l'esistenza artistica delle quali, in quanto esperienza di una

forma, è fuori discussione: poichè esse risulterebbero disgustose o offensive a lettori che ricercano il *divertissement* fisico del mero contenuto, indipendentemente da ogni trasfigurazione formale. Meglio, per pubblicazioni che si propongono fini di codesto genere, i romanzi d'avventure di Jean De La Hire o di Sax Rohmer, dilettosi e innocenti nella loro indifferenza estetica.

Bisogna tenere sempre distinto dal cinema come arte il cinema come produzione, con questa sua caratteristica adiafora dal punto di vista estetico; e ad esso riferire l'affermazione perentoria e impegnativa di Gianni Puccini (1) che nella questione dei soggetti potrebbe risolversi la questione stessa del cinematografo. Affermazione che involge il problema della moralità non soltanto come rispetto verso taluni principi universalmente accettati, ma anche come capacità educativa: potere d'indurre al vero ed al bene; e, sopratutto, adesione a certe problematiche di ordine etico che pesano in modo particolarmente duro sulla nostra vita di uomini determinati nel tempo e nello spazio. Cioè, oltre i limiti di una moralità semplicemente negativa (la moralità, anzi il moralismo spicciolo, che misura la lunghezza di una sottana, la durata di un bacio) ad una moralità positiva: vera e propria *azione* morale. Alla quale, per la sua incomparabile diffusione e per l'estrema facilità del suo linguaggio, il cinematografo è particolarmente dotato.

Ma uno spostamento di codesti enunciati entro i confini dell'arte rischierebbe di produrre vecchi, e ormai logori, schemi di eteronomia; ai quali sembra volersi riattaccare Gianni Puccini quando invita l'artista in genere ad evitare i discorsi « disinteressati », a non perdere il contatto con la verità e con la storia. Il rischio di riproporre i termini di antiche polemiche, allora, in un discorso che implica la conclusione che il problema dell'arte si risolve nel problema del contenuto; in postulato di una indispensabile adesione di questo alla « verità » e alla « storia ». A due cose — vale a dire — che non sono di loro natura oggetto dell'arte: la quale è fantasia: instaurazione di un mondo che può non coincidere con una verità razionale, e può anche negarla (Platone, rigoroso nella sua coerenza, la condanna per questo suo carattere; del quale si doveva accorgere Aristotele, se nell'*Organon* sta scritto che i discorsi la considerazione dei quali è propria della retorica e della

(1) GIANNI PUCCINI: *La questione dei soggetti,* in « Si gira », n. 2, marzo 1942.

poetica non sono quelli enunciativi, e in questi solamente ha luogo l'essere nel vero e nel falso); e rifiutare la storia, a volte; nel tentativo di sottrarsi ad una situazione storica reale, o possibile, nel vagheggiamento di paradisi artificiali (« L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre, — Ne fera pas lever mon front de mon pûpitre; — Car je serais plongé dans cette volupté — D'evoquer le Printemps avec ma volonté, — De tirer un soleil de mon coeur, et de faire — De mes pensers brûlants une tiède atmosphère); ovvero chiudersi nella coscienza tragica di problemi che, per inerire all'uomo come tale, si pongono oltre ogni determinazione storica (la poesia leopardiana è nettamente *fuori* della storia; come fuori dalla storia è l'umanità dei « Promessi Sposi »); o anche godere della propria potenza creatrice di mondi sciolti da ogni dipendenza con la nostra « natura » fisica (è il caso per non dire altri, di uno Hoffmann).

Chi volesse auspicare una « scelta » del soggetto per decisioni della volontà esterne ai moti poetici dell'anima e talvolta opposte ad essi, si fermerebbe senza scampo in una posizione di cui Benedetto Croce mette in evidenza l'assurdità: « l'artista vero... si trova gravido del suo tema e non sa come; sente avvicinarsi il parto, ma non può volerlo o non volerlo. Se egli volesse operare a controsenso della sua ispirazione, se volesse sceglierla arbitrariamente, se, nato Anacreonte, volesse cantare di Atride e di Alcide la cetra l'avvertirebbe dello sbaglio, risuonando nonostante i suoi sforzi in contrario, di Venere e d'Amore ».

Il problema dei soggetti, dunque, se ha una sua leggittimità nei confronti della mera produzione cinematografica, rimane per l'arte un problema fittizio: e assai pericoloso, qualora se ne voglia dedurre una poetica del soggetto considerato entro una sua ipotetica e arbitraria assolutezza. I suoi limiti — in sede estetica — sono quelli stessi del contenuto: che si risolve per intero nei valori formali, nel « modo » della sua esibizione (« l'arte bella — scrive Kant nella *Critica del giudizio* — mostra la sua preminenza in questo, che può rendere belle quelle cose che in natura sono brutte o spiacevoli. Le furie, le malattie, le devastazioni della guerra e simili, possono essere molto bellamente descritte come cose dannose ed essere anche rappresentate nei quadri »).

Dinanzi ad un film che sia opera d'arte un giudizio sul soggetto, nella sua astrattezza, una ricerca della sua adesione a determinati canoni morali suonerebbe ingenuo come la sentenza che il tribunale di Parigi in data 7 febbraio 1857 stendeva contro *Madame Bovary* con la

motivazione che « missione della letteratura deve essere di ornare e ricreare lo spirito elevando l'intelletto e purificando i costumi... e... che non è lecito, sotto protesto di pittura dei caratteri o di color locale, riprodurre nei loro erramenti i fatti, i detti e le azioni di personaggi che un autore abbia assunto di rappresentare ». A chi auspica una distruzione dei film dei quali il soggetto non è in tutto aderente a delle norme di astratta moralità, potremo sempre chiedere se accetterebbe, per le stesse ragioni, la distruzione della *Maja desnuda;* e a chi sostiene la necessità che di film così fatti venga impedita la produzione, chiederemo se avrebbe approvato gli ordini di una ipotetica autorità di polizia che avesse vietato a Goya di dipingerla.

Quanto alla opinione che condanna quelle opere d'arte che non adempiono ad una funzione di moralità positiva, di educazione sociale o umana, essa è stata validamente confutata da Charles Baudelaire nelle sue *Variétes critiques*: « ... Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les moeurs, tantôt enfin démontrer quoi que soit d'utile.

« ... La poèsie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interoger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle même; elle ne peut pas en avoir d'autre ». E quel che egli dice per la poesia vale per l'arte in genere: compreso il cinematografo.

Lo stesso problema come si è visto si pone in termini contraddittori a seconda che si guardi al cinema come produzione di spettacoli piacevoli o al cinema come arte; e si traduce nell'altro di rinvenire un criterio di distinzione. Del quale non v'è alcun bisogno di fronte alle opere esistenti: di queste il giudizio critico ci dice se sono, oppure no, opere d'arte; ma esso è necessario nei confronti delle opere *possibili;* della cui realizzazione o meno si deve decidere.

A questo punto, il problema perde la sua natura astrattamente teorica e si fa problema pratico: di una grave e impegnativa praticità. Se, difatti, una valutazione preventiva dei film deve aver luogo — e ragioni empiriche la impongono, in tutti i paesi — da essa dipende se un'opera d'arte deve essere soffocata per ragioni esterne buone solo nei confronti di testi meno importanti; oppure se presupposti estetici debbono indurre alla produzione di film non artistici che ragioni morali dovranno poi *fermare*, con gravi conseguenze economiche.

Sono questi i termini estremi di un dilemma del quale non è facile, e forse neppure possibile, vedere la soluzione: chè giudicare esteticamente un film dal soggetto o dalla sceneggiatura sarebbe lo stesso che dedurre il valore di un romanzo dagli appunti dello scrittore, quello di un quadro dagli schizzi, quello di uno spettacolo teatrale dalle prove. Come chi volesse indovinare dall'uovo il sesso di un eventuale pulcino.

Ma nonostante le difficoltà di risolverlo il problema esiste: e forse non è stato inutile averlo impostato nei suoi termini esatti.

2. - Definizione dello stile.

Nel numero 141 della rivista « Cinema », Massimo Mida, in uno scritto sulla *necessità di uno stile del cinema italiano,* scriveva che solo la presenza dello stile — in quanto « condotta a visione autonoma formale da riscontrare nella sua giusta delimitazione in un certo gruppo di opere nate da una stessa evoluzione artistica dello stesso paese e dello stesso periodo di tempo » — ci consentirà di parlare del cinematografo adoperando, senza arrossire, la terminologia propria di altre forme d'arte. Questa affermazione mette nella dovuta luce la necessità di definire teoricamente lo « stile » cinematografico: come specificazione di quell'elemento decisivo della creazione artistica che è lo stile, nel suo significato generale.

Stendhal definiva lo stile come la maniera particolare a ciascuno di dire le stesse cose. Sviluppando questa definizione, possiamo dire che stile è l'uso che ogni artista fa del materiale espressivo a propria disposizione.

Stile letterario sarebbe, quindi, la maniera di scegliere e disporre le parole e la punteggiatura tipica ad uno scrittore: per cui il suo periodo risulta costruito in una maniera inconfondibile; e noi lo riconosciamo con sicurezza: dai rapporti fra la proposizione principale e le proposizioni secondarie: dalla collocazione e dell'uso del punto, della virgola, del punto e virgola, dei due punti. E un ritmo risulta nella scrittura, un colore, un gusto che è diverso in Leopardi, poniamo, e in Manzoni; in Gogol e in Cervantes; in Goethe e in Poe; quando uno scrittore non possiede questa maniera particolare, quando la scelta dei vocaboli e la struttura dei periodi risultano privi di un *segno* personale (come accade sovente nelle traduzioni) allora la sua pagina è fiacca stilisticamente, per quanto ne sia alto l'impegno spirituale (come

nel caso di uno Svevo); oppure lo scrittore non esiste nella letteratura anche se merita di essere preso in considerazione per motivi etici, storici, sociali.

Lo stile pittorico risulta dalla scelta dei colori, dal loro impasto; dalla preparazione della tela; dal disegno; dal modo di servirsi delle proporzioni, del chiaro scuro, della prospettiva, delle luci, delle ombre. E ci consente di scoprire gli autori di due quadri anche nella puntuale identità del loro contenuto (una Madonna di Raffaello ed una del Perugino). L'assenza di stile, anche se accoppiata ad una tecnica sicura, rivela il pittore inconsistente o mancato: quello che si rinchiude in una meccanica riproduzione di paesaggi o nature morte; l'altro che si attarda nel pigro ripetere di modi stilistici già inventati da altri e nell'opera di questi totalmente esauriti.

Allo stesso modo sarà possibile definire lo stile in ogni forma d'arte nella musica e nella scultura; nell'architettura e nella recitazione; e anche nel cinematografo: a proposito del quale accade sovente di confondere lo stile con valori che investono il contenuto dell'opera. Mentre una definizione di stile, per essere rigorosamente critica, dovrà appuntarsi unicamente allo studio dei modi formali.

Se si parte dalla definizione — ormai pacifica — del cinematografo come linguaggio delle immagini, per stile cinematografico si dovrà intendere la scelta di queste e la maniera di ordinarle sintatticamente: una vera e propria scrittura nella quale le singole immagini tengono il luogo delle parole; che si raggruppano in frasi, proposizioni, periodi, successioni di periodi: sino alla pagina, sino al racconto compiuto.

Dalla predilezione per taluni vocaboli riconosciamo lo scrittore; dalla predilezione per talune immagini riconosciamo il cineasta (Pabst: il suo insistere sugli oggetti, sino a conferire loro una importanza nel testo del discorso non inferiore a quella della figura umana. *Crisi*: la tenda leggermente mossa dal vento. *Don Chisciotte*: le pale del mulino che girano contro il cielo. *Mademoiselle Docteur*: il telefono, ancora la tenda. *Shangai*: sempre le tende, e il lampadario. Ovvero, il suo amore dei profili, che spesso vengono sottolineati con l'apparire di una loro riproduzione: il disegno di *Crisi;* la scultura che l'ufficiale incontra nel sotterraneo di *Atlantide;* e vi riconosce le linee di Antinea).

Altro elemento che concorre con le parole, a definire lo stile: la punteggiatura. Esiste una punteggiatura cinematografica, significata nel

montaggio; in cui il taglio ha la funzione del punto, gli spostamenti di angolazione, del punto e virgola; i movimenti di macchina, della virgola: né mancano le sottolineature (primo piani, dettagli) o le esclamazioni (lunghe soste dell'obbiettivo contro un quadro statico) e altri segni (sovrapposizioni di immagini, flou, dissolvenze). E l'uso non moderato di esclamazioni e interrogazioni — allo stesso modo che nella prosa — genera un senso di discorso fittizio, artificioso, retorico (i ben noti passaggi « all'ungherese »). Dal montaggio risulta la fisionomia precisa della « pagina » cinematografica: che ha una struttura e una impostazione diversa in Ucicky, poniamo, e in Mamoulian. In un Chaplin, che procede con successione di periodi brevi, non articolati, nettamente staccati l'uno dall'altro (il suo « rifiuto » dei movimenti di macchina, il suo montaggio elementare); e in un Duvivier, che preferisce — al contrario — un periodare complesso e legato: falso, a volte, per insistente ricerca di « effetti » (le inquadrature sghembe di *Carnet de bal*).

Ma non si esaurisce a questo punto, una ricerca degli elementi definitivi di uno stile cinematografico: ché la complessità delle immagini determina, in ognuna di queste, una fisionomia stilistica « interna ». Qui le analogie con lo stile letterario cedono a quelle con lo stile pittorico. Ogni immagine è un quadro: nel quale il disegno (disposizione dello scenario, degli oggetti, dei personaggi); le luci (loro intensità, colore, diffusione; se cadono dall'alto, o incidono dai lati); la prospettiva le ombre determinano lo stile: che si riproduce, con una sua regolarità in ogni opera dello stesso autore. In Carné, ad esempio, certe preferenze per le tonalità scure, per le luci trasversali o d'angolo. O la luce bianca, cruda, gessosa che caratterizza la *Maternelle* di Epstein e Levy. E la struttura decorativa cara a Lubitsch (le scalinate; il can-can memorabile della *Vedova allegra*).

V'è ancora un terzo ordine di elementi da considerare: le immagini cinematografiche non sono quadri, ma scene dotate di movimento, di azione, e caratterizzate dalla recitazione: traverso la quale determiniamo lo stile degli attori (la recitazione di Francesca Bertini, calda ed enfatica, « di petto » ha uno stile assai diverso da quello che caratterizza la recitazione della Hepburn: recitazione « di testa », fredda e calcolata; tale da far venire a mente Diderot e il suo *Paradosso sull'attor comico*); ma anche quello del regista che li sceglie e li dirige secondo un suo proprio criterio, un suo proprio gusto (sino a trasformare in

modo quasi assoluto i caratteri dell'interprete: la Marlène Dietrich di *Angelo* non è quella dei film di Sternberg).

Dalla composizione e dall'uso sapiente e sicuro di tutti questi elementi, lo stile cinematografico; il quale non sempre si esaurisce nell'opera di un artista isolato. Ma si può elevare — a somiglianza di quello che accade nell'architettura — a categoria scolastica. È il fenomeno a cui si riferisce il Mida, quando parla dello stile da riscontrare « in un certo gruppo d'opere nate da una stessa evoluzione artistica » Lo stile americano, allora: contratto, appoggiato ad un periodare breve e sintetico; e lo stile tedesco: disteso, analitico, con periodi ampiamente snodati in costruzione di elementi compositi (e rammenta la struttura della prosa tedesca con le sue costruzioni inverse, i suoi incisi, le sue parole composte, la ricchezza di declinazioni e coniugazioni. Allo stesso modo che lo stile americano può suggerire analogie con la elementare semplicità sintattica e morfologica della lingua inglese, e col carattere estremamente veloce della scrittura, poniamo, di uno Stevenson che chiude una intera descrizione nel giro di una frase, in una parola opportunamente collocata). Ed uno stile francese, compiaciuto nel suo insistere sopra le atmosfere, mentre lo stile americano si appoggia all'azione e quello tedesco alla psicologia (in quanto tutti questi elementi risultano dal « modo » della espressione, e non dal contenuto della favola). Ci è nota l'esistenza di uno stile proprio alla cinematografia russa: mentre di uno *stile italiano*, almeno per quanto riguarda il primo periodo del nostro cinematografo parlano espressamente i francesi Bardèche e Brasillach nella loro *Histoire du cinéma*. Ma si riferiscono a quelle prove nelle quali la presenza di uno stile è segno di insufficienza artistica e di cattivo gusto; mentre tacciono sui pochissimi esempi (*Sperduti nel buio*) di stile che riesce ad essere « forma » e non « formula ». Quanto alla nostra cinematografia odierna, appena un segno vago e approssimativo è dato scorgervi di esperienze stilistiche: anticipazioni, accenni più che risultati.

ROSARIO ASSUNTO

Gli intellettuali e il cinema

FERNANDO VELA

Non solo da un punto di vista retrospettivo, non solo per un interesse storico (del resto, di che lieve e vicinissima storia!), ma anche per quella cruda luce intellettualistica che vi abbiamo riscontrato, ci pare opportuno riprodurre per la prima volta in Italia questo documento, tra filosofico e letterario, sul cinematografo inteso come arte. Il lettore vorrà considerare accuratamente e comparativamente che questo saggio del critico (più che critico, anzi, vero e proprio *essayste* alla maniera più conosciuta dei francesi) Fernando Vela, scrittore spagnolo, è del 1927 (pubblicato in: *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid, « Cuadernos Literarios »: collezione minuscola, nella quale apparvero anche gli scritti di Moreno Villa, Menendez Pidal, Azorin, Gerardo Diego, Pio Baroja, Machado, Guillen, Garcia Lorca, De Falla, Gabriel Miró, Pedro Salinas, e insomma tutta l'alta aristocrazia del pensiero e della poesia della Spagna). Fernando Vela appare qui con una mente indaffarata in un cumulo di interessi estetici e spirituali che, anche se in parte sorretti da un necessario stimolo polemico, non cessano di essere di ordine primario. Dal 1927, nella storia del cinematografo, sono successe tali e tante cose, qui solo in parte presentite o subodorate, che il lettore vorrà da sè, in un momento di calma, stabilire il necessario diverbio con l'entusiasmo del nostro saggista: ma non potrà non riconoscerne certe intuizioni di importanza riguardevole, in mezzo a una serie di espressioni che potranno sembrare puri esercizi intellettualistici. Tuttavia così ampiamente risolti, se si pensa che tutto lo scritto è un vero e proprio atto di fede, in un tempo in cui una fede nel cinema come arte bisognava guadagnarsela, meritarsela.

DALLA RIVA OSCURA

(PER UN'ESTETICA DEL CINEMATOGRAFO)

Nella sua *Fine dell'Occidente* Spengler parla delle tombe dei faraoni, delle cattedrali gotiche, di lord Balfour, e d'altre cose molte, ma non parla del cinema. Parla di tutte le culture, nostrane o esotiche, e dell'India e della Cina. Ha tentato di disgregare i motivi della cultura classica, ma si dibatte

continuamente negli schemi classici consacrati: geometria, scultura, musica, architettura, tragedia. Nessuna allusione, per quanto fuggevole, alla narrativa, una sola agli sport: nessuna ancora al ballo russo, e nessuna al cinematografo. Per noi, invece, senza dubbio, se c'è un sintomo di malattia o di salute in Occidente, va proprio ricercato qui, e non altrove. Spengler avrebbe potuto parlare in un'accademia, ma non in un caffè.

Una aereazione della cultura si produce quando si scoprono nuove culture. È come aprire un buco nella parete di casa sopra il giardino di un nostro vicino. C'è, però, anche un altro sistema di ventilazione: ed è quello di introdurre un nuovo tema di meditazione negli oggetti di meditazione della cultura, e allora è come ampliare la casa, e metterla senz'altro in mezzo al giardino.

È stato piuttosto difficile scoprire nel cinema un'arte autentica, di specie nuova, incatalogabile. Qualcuno ha creduto che fosse solo un mezzo per introdurre il bolscevismo tra i fenomeni politici.

Ma vediamo. Per esempio: il fisico, lo scienziato, è come un disegnatore che varia, complica o completa con un nuovo dettaglio uno schema già tracciato. Inventato l'atomo, l'elettrone non ne era che una conseguenza. Era una tappa più in là sul medesimo cammino logico: bastò perfezionare, secondo il suo stesso principio, la macchina per tritare intellettualmente la materia. Però nelle scienze i cui temi nuovi nascono spontaneamente dal caos della vita, il teorico opera come uno sbozzatore che deve tracciare per la prima volta uno schema semplice e lineare un oggetto naturale poco conosciuto. La difficoltà di questa trasposizione aumenta quando questo contorno è nello stesso tempo il nostro medesimo contorno.

Un esempio è il cinema. « Davanti alle porte delle vostre dotte accademie — dice Béla Balàsz nel suo libro *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, rivolgendosi agli esteti e agli storici dell'arte — sta una nuova arte, che, da qualche anno, chiede di entrare. L'arte del cinema reclama voce e voto, vuole un rappresentante fra di voi; vuol essere oggetto degno delle vostre meditazioni, chiede un capitolo in quei grandi sistemi di estetica nei quali si parla di tutto, fuorchè del cinema ». I poeti non han tardato a mettere il cinema in compagnia delle altre arti. Cocteau ha detto: *Cinéma, dixième muse*. Ma i poeti, si sa, sono abituati a scoprire le cose più insospettate. Gli esteti, invece, sono meno generosi dei poeti. E forse è meglio che sia così. Il sospetto che stiamo già in un'altra epoca, non può essere che un sospetto privilegiato.

Gli storici indagano l'origine delle arti nei costumi primitivi. E può anche sembrare, almeno, che le prime pellicole, nelle quali un negro ballava, o dei mobili sparivano fantasticamente, valgano come una pittura rupestre dell'epoca ternaria. Sono le pitture rupestri del cinema. Il cinema potrebbe adunque servire a questa indagine. Ma l'esteta, disposto a ritrovare l'origine di tutte le arti in un legno scolpito della Polinesia, non ammetterà mai che una nuova arte possa esistere o sorgere proprio lì dove sua moglie e i suoi figli vanno a divertirsi, giovedì e domenica, nel pomeriggio. Primo, perchè all'esteta il selvaggio appare fecondo, e il borghese invece sterile. Poi, perchè tanto ab-

biamo santificato l'arte, che crediamo luoghi degni della sua nascita solo i recessi ombrosi e mistici, santificati a loro volta da qualche oscuro rito, come quella prossimità alla matrice della vita che fa supporre impulsi segreti, quasi divini, dello spirito ancora incosciente della propria umanità.

Questa volta, a questo riguardo, il caso del cinema sarà decisivo per la scienza estetica. Perchè presenterà la prima conclusione fondamentale sui compiti e sulle origini dell'arte: la quale, come si vede, può nascere anche dall'affanno semplice e non trascendentale di divertirsi, di godere. Ma, appunto perchè questo è una diversione corrente e attuale, si esclude, per principio, il cinema dalle solenni *beauty* ufficiali, rappresentate dall'estetica.

In questo errore siamo caduti tutti. Entrando in una mostra di pittura, noi ci accorgiamo di abbandonare il nostro mondo, per entrare in un altro mondo distinto. Questa sensazione testimonia che in questo recinto della mostra sta chiusa l'« arte », quella consacrata come tale da molti secoli. Però nel cinema noi non sentiamo alcuna differenza: esso è della nostra stessa temperatura naturale. Davanti alla pittura noi possiamo sempre percepire le differenze di età. Invece il cinema ha gli stessi anni che abbiamo noi, su per giù. Probabilmente l'uomo non ha mai avuto, o solo raramente nei secoli passati, questa sensazione di esatta contemporaneità, di famigliarità intima e naturale con un'arte.

Nei suoi inizi, ogni arte ha denunciato e accusato un carattere sociale. Anche l'arte del cinema è una creazione collettiva, della società del nostro tempo, industriale e capitalista. È assurdo pretendere che il risultato di un gigantesco lavorio collettivo di tutte le classi sociali, possa coincidere o almeno in qualche modo somigliare all'arte che il poeta coltiva e porta agli estremi della raffinatezza nel cuore dalla sua solitudine.

Di qui deriva l'apparente caos del cinematografo: che è una mischia di realtà e di fantasia, di barbarie e di raffinatezze. Di questo mi rivelò una volta una spiegazione la cattedrale gotica, che naviga, ancorata, sopra i tetti della mia città. Fu proprio quando io scoprii, in una nicchia di capitello, la statua di un omiciattolo lussurioso, e, altrove, qua e là, immagini di simboli, di enigmi, di incubi fatti pietra, e una fauna mostruosa sopra la quale domina la cattedrale con tutti i suoi ideali; con la sua torre, unica e splendida, come un fuso del quale la mia adolescenza sdipanava i sogni pesanti e segreti. Da allora, la cattedrale gotica mi appare come la rappresentazione dell'anima sociale, con la sua parte cavernaria e animale e il suo apice mistico.

Il poeta, individuale o individualista, è monotono. Però un popolo apporta in massa tutte le sue tendenze, i suoi impulsi, alti e bassi, grossolani e raffinati, tanto nel tempio gotico, come nel cinema capitalista o proletario.

* * *

« L'invenzione della stampa — dice Béla Balàsz — ha fatto sì che col tempo la faccia dell'uomo si è resa completamente leggibile; gli uomini possono comunicare così facilmente per mezzo della carta, che hanno mutato e rivoluzionato tutte le altre forme di comunicazione ».

Questa espressione, inesatta nel suo senso letterale, è accettabile se si fa della stampa il simbolo della cultura intellettualista. Non è preciso affermare che la parola sia scritta perchè diventi una forma di contatto indiretto con le cose e con gli esseri. Se un oggetto ci sta vicino, noi lo tocchiamo; se un po' lontano, lo segnaliamo con il dito; però rievocarlo o renderlo presente con il mezzo della parola è un po' come farne il punto, o il calcolo balistico.

Senza la necessità della stampa, la lingua porta in sè una tendenza naturale all'astrazione; a maggior antichità di lingua, corrisponde una maggiore abbondanza di forme astratte. Il selvaggio, in sostanza, dispone di un maggior numero di parole per denominare le piante conosciute, di quanto non ne disponga un botanico. Ma il selvaggio manca di parole per concetti come pianta, albero, vegetale. Questa graduale astrazione delle lingue colte rivela nell'uomo civile una approssimazione sommaria alla realtà immediata, una visione *grosso modo*, perchè le somiglianze delle cose sono sempre più precise e numerose che le differenze. In realtà, è una « perdita di vista », un allontanamento dal reale.

Noi vediamo male per abuso dell'astrazione e del concetto: e questo sembra coincidere con una sempre più crescente necessità di azione. L'azione ci propone un bianco fra altro bianco: però fare il punto su un campo bianco è vedere il bianco e nient'altro. Le razze primitive o giovani, e incolte, posseggono un vocabolario di gesti più esteso del nostro. Questa è una delle ragioni di una certa superficiale supremazia del cinema nordamericano: i nordamericani sono un popolo abbastanza giovane e incolto per gesticolare espressivamente, e abbastanza colto perchè i suoi gesti appaiano sinonimi dei nostri (e quindi comprensibili per noi). La parola va riducendo la espressività del gesto (1). Poichè si vale di concetti più o meno generali, può esprimere solo approssimativamente degli stati interiori; il residuo rimane affidato a un avvenire suppletorio. Certe volte il sentimento è pronto e repentino, ma la parola è lenta. Altre volte si tratta di una fusione di sentimenti simultanei, però la parola è soltanto successiva, pòstuma. In cambio, nel linguaggio visivo e organico dei gesti il sentimento si presenta da sè e per sè come la bellezza sul nostro volto.

Così, il cinematografo può essere inteso come una forma di rieducazione. « L'uomo tende a rendersi e farsi visibile — dice la formula fondamentale di Béla Balàsz —; il cinema riscava l'uomo sepolto sotto concetti e parole, per ricondurlo di nuovo a una immediata visibilità ».

* * *

Il cinema ci insegna a vedere: con i suoi obbiettivi, con i suoi riflèttori ci obbliga ad alzare gli occhi, e a palpare, quasi, con gli occhi, il contorno delle cose, a fissarci nei mille movimenti di una mano che apre una porta; e ci trasporta da tutti i punti di vista possibili, a destra, a sinistra, vicino, lon-

(1) Si tenga sempre presente che questo saggio è del 1927: anzi, scritto prima del 1926. Del « cinema sonoro e parlato », qui non c'è ancora l'idea. Il lettore, da questa affermazione, saprà trarre per conto proprio le deduzioni facili, anche in rapporto alla polemica tra muto e sonoro, e alla crisi cinematografica che ne sortì.

tano, sopra, sotto. A volte impartisce la sua lezione con una certa insistenza, quasi con impertinenza, quasi stimolandoci con un pungolo. Il cinema ci stabilisce davanti a un oggetto, a un volto, a una mano che scrive. Esso opera la microscopia dei movimenti, e con i suoi « raggi X » fa la spettroscopia intratomica dei gesti e delle cose. Come nella regione interiore dei corpi risiede la parte vibrante degli atomi, così il cinema, oltre il mondo dell'astrazione intellettuale e della pratica utilitaria, scopre il più ricco, il più intenso, il più chiaro mondo della visualità pura. Lì il gesto, del quale correntemente io posso percepire solo il principio e la fine, mi si scopre come una serie complessa di vibrazioni che possiamo ben definire spirituali. Quando, preoccupato di estrarre in fretta dal mio cassetto una cosa, io afferro la chiave, vedo già il cassetto aperto; la traiettoria della mano che ha girato invisibile, mi si è perduta, e, con essa, una parte della mia vita; ma il cinema, ecco, me la può rendere intera e, ormai, analizzata. Altre volte non sono movimenti, ma oggetti immobili, e allora subito la visione della macchina mi finge una « natura morta » pittorica.

Quando gli esteti dicono, con un certo sprezzo, che il cinema copia la realtà, intendono certo la volgare e comune realtà. Ma esistono molte realtà nel mondo reale: e quella di cui si serve il cinema, non è quella incompleta e frammentaria, che permette una attenzione frettolosa e approssimativa per fini pratici; ma una realtà più sottile e interiore, nella quale si penetra per i tratti di invisibilità della nostra quotidiana realtà. E l'ingresso in quella realtà, ci consegna sorprese insperate. Si sente, nel cinema, il piacere della evidenza assoluta e improvvisa, il piacere della scoperta.

« Nulla interessa di più l'uomo che l'uomo stesso » scrisse Goethe. Il cinema, si diceva, insegna a vedere. E umanizziamo questa frase con alcuni pronomi personali: « ci insegna a vederci ». Il nostro conoscere gli uomini, si effettua per via intuitiva e per via razionale. Ma la proporzione tra i due termini non è costante. Nella nostra epoca superintellettualizzata, noi diamo per conosciuta una persona quando questa persona si è svelata a noi con una serie di parole e di atti successivi: abbiamo bisogno di un vero processo, con fatti, atti, dichiarazioni, testimonianze. Nei tempi primitivi l'uomo possedeva una fine sensibilità per percepire di colpo con la visione la totalità di una persona. L'animale ancora mostra perfetto questo istinto: il selvaggio gli si avvicina molto. Per noi, invece, oramai la persona si cela sotto una nebbia di parole, di concetti, di atti e gesti empirici. Solo qualche volta questa nebbia si dissolve improvvisamente, e allora possiamo afferrare uno almeno di quei preziosi istanti o istantanee psicologiche , come se ci venissero rivelate da un al di là. Come fenomeno correlativo di questa situazione, ecco: la torbidità della nostra espressione corporale. Si direbbe che il nostro corpo si sia fatto opaco. Invece il cinematografo ci insegna a vedere, a vederci, a lasciarci vedere, a brillare, a colmare di spiritualità il corpo, e porre l'anima sull'epidermide, come un rossore sulle guancie d'una fanciulla.

Questo carattere di cultura « visiva » non è esclusivo del cinematografo. Da qualche tempo si è cominciato, in Europa, a parlare di « fisiognomia » e

« conoscenza fisiognomica » (1). In alcuni casi trattasi realmente di conoscenza dell'anima attraverso l'intuizione della struttura corporale; in un modo più o meno cosciente, mai l'uomo ha sbagliato: però oggi la scienza psicologica vorrebbe spingere questa situazione verso confini di matematica precisione. I casi più significativi, senza dubbio, son quelli in cui si distende per analogia il concetto: allora si rivela che il metodo intuitivo ha penetrato fino in quella regione che sembrava dominio esclusivo della razionalità. Ora, noi possiamo affermare che il cinematografo è, in qualche modo, l'arte che corrisponde a quella scienza.

Senza conoscenza fisiognomica non sarebbe possibile l'arte del cinematografo. La perfezione espressiva del cinematografo (quando è tale) e della conoscenza fisiognomica si implicano reciprocamente. Anche per questo fatto il cinematografo differisce dal teatro. Il cinema non può fidarsi, sotto pena di rinnegare se stesso e la propria natura, della caratterizzazione approssimativa del teatro. Giorno per giorno, il cinema va facendosi più esatto e rigoroso, ed esige la più perfetta correlazione tra lo spirito e il corpo, tra il tipo fisico e il carattere psicologico, tra il gesto e lo stato transitorio dell'anima che lo determina. È probabile che il cinema serva talvolta per una analisi dei movimenti spirituali — e della loro precisa distinzione —, come ha servito per scomporre nei suoi successivi istanti il volo degli uccelli. Il pubblico del cinema conosce, a modo suo, più sentimenti che uno psicologo: e soprattutto conosce quei sentimenti « polifonici » (come pena-allegria, desiderio-ripugnanza, piacere-dolore) semplici o composti, per i quali tuttavia non disponiamo di parole precise, o che addirittura sono inesprimibili.

Una filosofia aveva separato l'anima dal corpo: ora un'altra si adopera per riunirli di nuovo.

Cinema, sport e ballo: queste sono le tre invenzioni moderne, di una generazione per la quale il corpo esiste, ed esiste proprio perchè è stato spiritualizzato e reso trasparente. Non è la prima volta che una cosa acquista e fortifica la propria realtà, grazie alla su unione con quell'altra realtà opposta che la nega. Senza questa nuova adolescenza del corpo umano, non sarebbe stata possibile la presenza di Douglas Fairbanks e delle sue pellicole.

* * *

Ed ora vediamo gli elementi primari di cui è costituita la cinematografia: la fotografia istantanea, lo schermo, e il proiettore.

La fotografia istantanea seziona la corrente fluida e soave della vita. Il fotogramma è la frazione minima del « continuo visivo ». E la corsa dei fotogrammi è una sintesi del movimento, e dei movimenti più nervosi, un movimento costruito, un movimento che non conosce soste o punti morti. E ordisce una tela di moti e di gesti. Ed è una tela viva, che risponde. Non è la quartina del poeta, o il quadro del pittore. La tela è come illuminata dal disotto, raggia, moltiplica il movimento e la gesticolazione, lenzuolo di sogni, lenzuolo dei fantasmi del popolo e dei sonni infantili. In certo modo si può

(1) Un sistema di questa « conoscenza fisiognomica » è stato abbozzato per la prima volta da Ortega y Gasset, in: *Temas de antropologia filosófica*, Madrid, 1925.

dire che il movimento è caricaturato. Ogni ombra sopra un lenzuolo, è un'ombra cinese. La figura perde tutta la carne inutile, e subito l'espressione, come centrifugata, raggiunge il semplice profilo, aggressivamente, come un esercito corre a coprire le frontiere. Se il profilo si muove, le linee si affinano, e da queste si sprigiona il fluido dell'espressione. Non occorre che le figure proiettate siano ombre di corpi umani: in quanto c'è un'ombra, c'è una cosa più reale del reale; in quanto c'è un profilo, esso è accusato da due punti in più del conto normale. La pellicola a colori rompe e romperà sempre, perchè restituisce a questi esseri inverosimili di luce e ombra quel colore e quella carne che avevano perduto, grazie a un raffinato sequestro nella camera oscura. L'arte esige, per ogni elemento della realtà conservato, l'abolizione di un altro elemento, o dell'altro elemento. E ancora rompe l'incanto, perchè il colore sopprime questa insinuazione nell'ombra cinese che è uno degli ingredienti più semplici della magia cinematografica.

Mentre la pellicola transità, la tela intessuta da mille fili compone alle cose in movimento un fondale vibrante, raggiante, una atmosfera dinamica, qualche cosa come la diafanità dell'elica d'aeroplano in pieno volo.

Così il proiettore e il suo raggio luminoso sembrano altra cosa che una necessità ottica. Almeno, pensa così un estetico; forse un marinaio non pensa così. A volte, nei porti, di notte, si vede un fascio di luce errante per il cielo. Un ufficiale di guardia sulla coperta d'una corazzata fa girare un proiettore: illumina una torre, una ciminiera lontana, una casupola nella piega di una montagna; poi, abbandonando le cose terrestri, butta la luce del proiettore contro il cielo, quasi verso le stelle. Non possiamo negare a questo ufficiale che lancia dalla sua nave fasci luminosi sulle cose naufragate nelle tenebre, una sua speciale vena poetica. E il proiettore del cinema accentua e sviluppa e accresce questo carattere di poesia. Si direbbe che non proietta scene, ma che guida la sua luce nella notte del mondo, per scoprire qui una città straniera, lì un transiberiano che arriva, o un ballo a un'ambasciata, o una scena di delitto che la distanza rende silenziosa.

I medesimi strumenti fisici del cinema — prima ancora che intervenga l'attore, o l'autore, o l'argomento narrativo — contengono una possibilità elementare di poesia. Tutto il cinema non è che un meccanismo, fino a che il flusso delle immagini si elabora nel tubo dell'apparato. Però, da quel momento, il cinema è l'unica arte immateriale: lavora con pura luce e pura ombra. Ancora potremmo aggiungere, come elementi primari, il silenzio e l'oscurità. Quando, al di sopra del mio capo, io osservo il mio sogno incipiente, vedo raggrumarsi la luce interiore sopra la pupilla dell'occhio, mentre il resto dello spazio rimane buio. Il cinema imita la distribuzione di luce del teatro del sogno, e il sogno, come il cinema, è un teatro dove si fabbricano le ombre.

* * *

Osserva Béla Balàsz nel capitolo principale, « *Saggio di una drammaturgia del cinema* » che nel teatro noi differenziamo l'opera dalla sua rappresentazione. Il pubblico verifica la precisione degli attori attraverso le parole che

ode, allo stesso modo che il musicista che ascolta musica segue un concerto con lo spartito aperto sulle sue ginocchia. Invece per lo spettatore del film non esiste, nel cinema, oltre la rappresentazione, al di qua o al di sotto di essa, nessun testo, nessuna partitura, nessuna opera indipendente. Nel cinema, opera e rappresentazione sono l'unica e medesima cosa. Nel cinema esiste solo *rappresentazione*. E già questa parola non rappresenta la nostra idea senza equivoco, perchè « rappresentare » vuol già dire fare simbolo o analogia di altra cosa che non si presenta da se stessa. Più esatta sarebbe quest'altra formula: nel cinematografo esiste soltanto *presentazione*.

Se il pubblico di teatro confronta il tipo e il gesto dell'autore con le parole del testo, non è meno certo che, in caso di disaccordo compensa il difetto, mentre non abbassa una certa misura con l'ascoltare le parole. Le parole si concentrano sopra il comico, e costituiscono la sua reale consistenza. Il teatro permette un certo margine di inesattezza rappresentativa, di infedeltà. Basta che la caratterizzazione esterna dell'attore si approssimi al « tipo », quasi sempre convenzionale, del personaggio.

Nel cinematografo, invece, non c'è possibilità di rettificare le differenze. Il personaggio è quello che è, cioè è esattamente uguale alla sua parvenza. In effetti, noi preferiamo nel film le figure autentiche, non scelte tra gli attori per diventare figure, ma scelte tra le figure per diventare attori. L'attore che non sia lo stesso personaggio, è denunciato dal cinematografo come falso. Il cinema scopre tutte le mistificazioni e le falsità (« Il cinema non sopporta la maschera come il teatro » ha detto Béla Balàsz) con le sue lenti di ingrandimento e con la sua luce spietata. Il cinema è il più grande e crudele fisionomista. Si direbbe che la « laminazione » sofferta dagli esseri cinematografici, ha avvicinato tanto il loro interno al loro esterno da farne una sola cosa.

Questa trasparenza corporale culmina nella operazione cinematografica che già si è chiamata *microscopia del gesto*. A volte, nel bel mezzo di una scena, l'azione sembra interrompersi e lo schermo ci presenta esclusivamente la faccia del protagonista. Il campo di visione si è ridotto, e il volto appare. Con questo semplice cambio di focale, il cinema raggiunge i movimeni psichici della attenzione, che, in effetti, significa concentrazione in un punto, avvicinamento dell'oggetto, illuminazione intensificata.

Per una conosciuta illusione ottica, il movimento sembra accelerarsi a misura che il mobile si avvicina. Se il cinema avrà riprodotto la realtà, i gesti di questo volto immediato si svolgeranno sullo schermo con maggior rapidità della scena alla quale partecipava. Ma il regista, che lo sa, ha raccomandato all'attrice una grande lentezza e all'operatore il maggior numero di *disparos* al secondo. Il comportamento, il gesto, deve essere allora una azione per fluire come una silenziosa melodia. È l'« aria » moderna, la romanza dei divi e delle stelle. La pellicola allora sospende il racconto e la narrazione diventa poesia, l'epica diventa lirica. E questa melodia del volto cambia, fluttua a ogni nota, e scopre la complessa interiorità del gesto — del quale, nella vita comune, appena distinguiamo i tratti più superficiali —, la ricchezza del suo contenuto, l'evoluzione organica del sentimento.

Sullo schermo *tutto è presentato*, e tutto sta in superficie. Questa è la possibilità immensa e l'angusta limitazione del cinema; la sua miniera, strettissima e così profonda. Esistono stati interiori capaci di rivelarsi, senza residui, nel volto; ma altri ne esistono che solo nella parola hanno un veicolo per esprimersi. La stessa parola *stato* (« io sto allegro », « io sono triste ») si applica con maggior proprietà ai primi. Ci sembra, infatti, che in essi intervenga a un tempo tutta la nostra persona; ci sembra di sentire in essi una speciale temperatura quasi fisica che ce li fa intimi. La scienza psicologica lo conferma: nel cervello non esistono centri speciali — e periferici — per tali stati, e ad essi collabora anche il corpo in una proporzione tale che queste alterazioni fisiologiche sono, secondo alcuni psicologi, la causa, e non la conseguenza, delle emozioni. Nello stadio emotivo si consuma la totale e piena unione dell'anima e del corpo, dove questo si rende trasparente, come la corda toccata dalla musica. Questi stati interiori pienamente realizzabili nell'espressione, sono i più propri al cinema. L'attore cinematografico, davanti a un triangolo, è incapace di esprimere la sua definizione; ma il triangolo egli può sentirlo, per esempio, come un oggetto iettatorio, o di significato angosciante. Charlot, per esempio, *sente* le porte chiuse come un incubo. Il personaggio del cinematografo, prima di vedere le cose, deve sentirle. Per questo l'attore ci sembra infantile e primitivo (a volte nevrotico, o convulso, o alcoolizzato): egli deve vivere sempre allo stato emozionale, che è anteriore alla specializzazione dell'intelletto. Così, per esempio, il parlare visivo del vero attore cinematografico non è la modulazione delle labbra imposta dalla fonetica della parola già fatta, ma l'espressiva gesticolazione labiale antecedente alla parola.

Tutto, dunque, è *presentato*: questo vuol dire, anche, che tutto sta nel presente. Confrontate l'immagine poetica: essa si realizza nella mente del lettore, per un processo della memoria. L'arte del cinematografo non permette così dolci rimembranze. Essa è un po' barbara, ci imprigiona e turba e martirizza, perchè ogni sensazione di presente, cioè, di un tempo non sostituibile con un altro, è angosciosa, violenta.

Se si dovesse imporre al cinematografo un lemma di scuola estetica, io penserei a questo, che non è ancora stato utilizzato da nessuna arte: « più reale del reale ». Gli elementi di realtà che conserva, sono più immediati e quasi accusati, di quanto avvenga nel nostro mondo quotidiano, ordinario, e con una forza e immediatezza tale, che la percezione non sente più lo stimolo a reagire, ma l'accetta quasi passivamente, come subisce l'evidenza totale e assoluta.

Allora, in che senso, in qual modo il cinematografo è un'arte, cioè un modo di trasfigurazione, di srealizzazione? Una di quelle coincidenze miracolose che si verificano soltanto nell'arte — un bel quadro non è forse una coincidenza miracolosa di oggetti e di colori belli? — ha coniugato, nel cinema, due forze ugualmente formidabili di realizzazione e di trasfigurazione. Quella non entra che come mezzo per questa. In un film recente, il tappeto volante del racconto arabo faceva un volo felice per le vie di Bagdad, affollate da una moltitudine a bocca aperta. L'effetto fallirebbe il suo scopo se tutti gli

elementi della scena, compreso il tappeto, non fossero percepiti, in fotografia, come reali e autentici. Nel cinema *la irrealtà si presenta con gli stessi caratteri della realtà; la srealizzazione è conseguita con gli stessi procedimenti della realizzazione.* Il tappeto volante del film è un tappeto magico, ma legittimo.

Quando gli esteti si trovano di fronte alla rigorosa esattezza del cinema, rinunciano a procedere oltre, come se fossero davanti a un muraglione che non si può scavalcare. Eppure si tratta solo di una parete di cristallo, e contro questa si rompe la testa chi è cieco (1).

« La fotografia non può essere un'arte » dicevano gli esteti. Precisamente, la fotografia rende il cinema capace di tutte le fantasmagorie e di tutte le inverosimiglianze, senza le quali le cose perderebbero per sempre, nel ciclo delle loro vicissitudini, ogni potenza oggettiva. Tutti abbiam visto nel cinema la metamorfosi di un oggetto, la sua evasione dal mondo, lo sdoppiamento di un personaggio, ecc.

All'interno di ogni racconto funziona un meccanismo di srealizzazione che traspare limpidamente e coraggiosamente. È un oggetto che conferisce al suo dominio poteri straordinari. Ricordate i tamburi di sette leghe, e l'ombrello di Fortunato. È il medesimo protagonista: Pulgarcito, i nani, i giganti. È una specie di mondo alla rovescia. In definitiva, tutti questi ricorsi magici dei racconti letterari non sono altro che punti di vista inconsueti, dai quali si raccolgono visioni strane e, per così dire, antinaturali del mondo. E la prospettiva di Pulgarcito, prospettiva puerile, ci fa comunicare, attraverso i pori del nostro mondo, con un altro sconosciuto e meraviglioso, come il paesaggio di una goccia d'acqua vista al microscopio. Il meraviglioso è chiuso dentro la realtà.

Coloro che han visto la qualità infantile del cinema, han visto bene, ma non han saputo discernere le cause di questa situazione. Questa infantilità è l'obbiezione degli intellettuali e degli uomini in qualche modo superiori — letterati, pittori, filosofi, esteti — contro il cinematografo. Forse essi preferirebbero allora un'arte per i vecchi? Essi non sanno dedurre le naturali considerazioni dal fatto che questa speciale risorsa giovanile, o magari infantile, del cinema funzionano sempre, senza mai fallire il proprio effetto; e che sono risorse così semplici ed elementari; e che, infine, perdura nell'uomo, per fortuna, ancora una parte che è sempre ingenua, fresca, piccina. A volte l'adoratore dell'evoluzione a tutti i costi si dispera di questa persistenza del fanciullo nell'uomo maturo, in un secolo che dovrebbe riassumere in sè i secoli, tutto il passato. Ma sarà certo motivo di ottimismo, se tuttavia la fonte dell'ingenuità e dell'infantilità non si è del tutto essiccata in noi.

FERNANDO VELA

(*Traduzione di E. V.*).

---

(1) Si legga, per esempio, l'articolo di C. Lange: *Bewegungs Photographie als Kunst* (in: *Zeitschrift für Aestetik*, XV, p. 88). Béla Balàsz non entra in questo problema.

Notiziario Estero

GERMANIA

ISTITUZIONE DI UN NUOVO « PREDICATO ».

In base alle disposizioni della legge 16 febbraio 1934 (cod. d. Reich I. S. 95) è stato modificato come segue l'articolo riguardante i « predicati ».

« Il paragrafo 8 della legge cinematografica 16 febbraio 1934 viene integrato come segue: La Filmprüfstelle (censura) contemporaneamente al nulla osta (par. 4) potrà anche stabilire se il film sia:

— *politicamente di segnalato valore;*
— *artisticamente di segnalato valore;*
— *politicamente notevole;*
— *artisticamente notevole;*
— *notevole dal punto di vista culturale;*
— *notevole dal punto di vista nazionale;*
— degno di riconoscimento; — Annerkennenswert — (*che sarebbe il nuovo predicato stabilito*).

Le attribuzioni di cui sopra possono essere anche accumulate per uno stesso film.

Su richiesta, la commissione di censura potrà anche decidere se la pellicola possa essere riconosciuta come istruttiva *o* notevole per la gioventù ».

CINEMA E TEATRO.

L'attore di Stato Emil Jannings in un interessante articolo su « Film Kurier » espone quanto segue:

« La presentazione del mio nuovo film Der Zerbrochene Krug

(La brocca rotta) *mi induce ad esporre alcune considerazioni essenziali* (1):

Si può constatare da tale film, che ho riportato fedelmente sullo schermo un lavoro teatrale. Nulla del suo linguaggio essenziale è stato tolto od aggiunto: ogni verso si può dire è stato recitato. Sembrerebbe *da ciò che le esigenze estetiche cinematografiche abbiano dovuto piegarsi e fare delle rinuncie rispetto al teatro.*

Ho detto però « sembrerebbe » e se una riprova la si volesse fare basterebbe « riprendere » esattamente il lavoro tatrale con la macchina cinematografica per vederne la differenza; il risultato di una tale esperienza sarebbe quello di far scappare dalla sala il più entusiasta ammiratore dello stesso lavoro in teatro.

Prima di dare una spiegazione al riguardo mi riferisco ad una mia presunzione e cioè che mi si voglia riconoscere una certa esperienza, sia in campo teatrale che in quello cinematografico. Entro ora in argomento: quando ho portato sulla scena La brocca rotta, *e ciò è avvenuto centinaia di volte, mi basavo, come era mio dovere, sull'effetto della parola; tutto il resto: mimica, movimento, illuminazione, dovevano solo servire a dare il massimo risalto alla parola stessa.*

Nel cinematografo invece il rapporto è invertito: lo spettatore innanzitutto vede, *prima di udire, e se quello che vede non gli piace cessa anche il suo interessamento visivo. La prevalenza del fattore ottico sull'acustico è indiscutibile. Pel film suddetto, il mio lavoro è consistito quindi nel presentare verso per verso del poeta in funzione ottica: ciò apparirebbe evidente a chi potesse vedere il copione del film.*

Lavoro quindi essenzialmente tecnico nel quale va tenuto presente la differenza essenziale del dialogo da film a teatro perchè mentre nel teatro la domanda si alterna alla risposta, all'osservazione, ecc.; al dialogo, in cinematografia partecipano altri fattori della sua esclusiva grammatica: taglio, primi piani, inquadratura, intensità di illuminazone, carrellate: che contribuiscono a mettere in evidenza ed a sottolineare determinate battute o ad orientare, comunque, l'attenzione del pubblico nel senso voluto. Infine altro elemento essenziale da tenersi pre-

---

(1) Si tratta della riduzione cinematografica del lavoro omonimo di Heinrich von Kleist: lavoro molto diffuso ed apprezzato per la comicità dal pubblico tedesco.

sente è il ritmo, che nel film è molto più rapido che non nel teatro ed ha le sue particolari esigenze.

Da queste brevi osservazioni si può subito rilevare che, anche nel mio film è pienamente rispettata l'autonomia delle esigenze cinematografiche di fronte a quelle teatrali. Con questo non intendo fare apprezzamenti sulla efficacia delle due espressioni artistiche perchè il teatro ha la sua riconosciuta enorme efficacia che agisce forse più in profondità: dichiaro subito che non crederei ad un monologo di Amleto recitato sullo schermo. Il film invece ha possibilità psicologiche più vaste, grazie alla vastità dei suoi mezzi tecnici.

È inutile voler fare dei paragoni: ognuna delle due arti ha il suo campo, il proprio insostituibile compito. Il film ha certo un vantaggio reale: quello della facilità di diffusione; di moltiplicarsi meccanicamente; di diffondersi con tutta rapidità nel mondo intero.

* * *

Su questo stesso argomento, in un corsivo redazionale, Film Kurier *afferma:*

« Molto è già stato scritto da competenti sulle affinità e differenze tra cinema e teatro e molti sono stati gli argomenti che si sono presi per convalidare le varie tesi; non si è ancora giunti però ad una chiarificazione definitiva. Questo appare logico perchè mentre il teatro ha una propria espressione ormai fissata dalla sua tradizione millenaria, la cinematografia, in continua rivoluzione per le sue stesse innovazioni tecniche, non ha ancora chiaramente stabilito i limiti della sua possibilità comunicativa.

Sino a qualche anno si negava ancora da parte di molti la qualità di arte al cinema e gli si riconosceva tutto al più quella di variante del teatro con perfezionamenti tecnici. Questo era evidentemente ingiusto non solo per il cinema ma anche per il teatro perchè, se le due arti hanno molti punti di contatto, hanno al tempo stesso delle essenziali differenze.

Al riguardo il giornale si riferisce alla definizione che il regista tedesco Veit Harlan dà in proposito: « Il film essendo fotografia quindi realtà è maggiormente legato al verismo più d'ogni altra forma d'arte. Il teatro invece tende a stilizzare e lo fa con le quinte ed attraverso un linguaggio; l'azione si svolge sulle tavole ed entro i limiti del palcoscenico. Il film si svolge nel mondo: le sue quinte sono i boschi, i mari, le città, il cielo; il suo volto è la realtà concreta ».

Sono questi i dati di fatto che stabiliscono le diversità tra le due arti. Nei loro confronti non si può parlare di concorrenza avendo ognuno di essi una distinta tradizione spirituale.

Ma se ci siamo riferiti, continua Film Kurier, *alla definizione di Veit Harlan, andiamo oltre la basilare differenza che egli stabilisce, perchè consideriamo che mentre il teatro è condizionato all'opera di uno scrittore, nel film appare la risultante di un'opera essenzialmente collettiva.*

Nei primi anni di sua esistenza si deve ammettere che il film molto ha preso dal teatro; lentamente però il suo verismo ha determinato particolari esigenze che ne hanno fatto un'arte autonoma.

Chi è l'autore del film?

Vecchio argomento anche questo; stavolta è W. Liebeneiner che tenta in un articolo di rispondere a tale domanda.

Nella creazione cinematografica, egli sostiene, concorrono una quantità di persone; ci si avvale di tutte le altre arti e di vari aspetti della tecnica: dal soggettista, agli scrittori che elaborano le sceneggiature e i dialoghi, all'architetto che costruisce, al compositore che cura il commento musciale all'operatore da ripresa agli attori, agli operai, alle comparse, ai tecnici; ognuno fà qualche cosa di proprio, contribuisce direttamente ad una parte o particella del film. Soltanto uno non fa nulla di proprio: *e questi è precisamente l'autore del film: il regista.*

Se infatti nelle arti figurative, nella musica, nel teatro, nella poesia è facile determinare l'autore del soggetto la cosa non appare così semplice quando si parla del film, dato che esso è il risultato di una complessa collaborazione; ma appunto perciò è necessario un perno che dosi, coordini, integri e dia luogo ad un armonico equilibrio: che crei l'opera. E questi è il regista.

Quanto più è forte la personalità del regista tanto più ne risentirà l'unità dell'opera che egli realizza; quando avviene il fenomeno di veder emergere eccessivamente l'operatore o il musicista, lo scenografo o un determinato attore ciò vuol dire a volte che tale personalità si è sovrapposta a quella del regista, a meno che egli non abbia volutamente determinato tale contrasto.

Il regista, deve possedere due doti essenziali: quella artistica e avere inoltre una speciale sensibilità che gli permetta di valutare col massimo

grado di approssimazione le possibilità altrui, utilizzandole completamente. Queste due doti riunite e possedute al massimo grado formano il regista ideale. È vero che in pratica prevale a volte l'una o l'altra delle due doti e che un regista può essere più sensibile alla musica o all'ideale umano, alle passioni, alla realistica osservazione e quindi potrà avere determinate particolari tendenze; il segreto però starà sempre nell'equilibrio.

Spesso possono nascere delle difficoltà al regista proprio negli eventuali contatti con l'autore, specie se questi è anche sceneggiatore. Difficoltà tanto maggiori quanto più l'autore sia pratico di trattazioni cinematografiche. L'intelligenza del regista appare allora nel colmare le lacune che la sua sensibilità gli fa sentire; nel rendere cinematograficamente con la maggiore efficacia le idee dell'autore; di completarlo.

Insomma, conclude il Liebeneiner, l'autore del film è sempre il regista — quando almeno non si tratti di un regista che ha scarsa personalità, chè in tal caso potrebbe anche verificarsi il trapasso della figura di autore ad altro elemento predominante.

NORVEGIA

MUSEO CINEMATOGRAFICO.

È stata decisa in Norvegia la costituzione di un museo cinematografico che raccoglierà in futuro le migliori pellicole sia spettacolari che documentarie che si realizzeranno localmente.

Saranno parimenti acquistati dal museo film esteri di accertato valore che hanno segnato nel tempo lo sviluppo della cinematografia, dai primi esperimenti di laboratorio alla sua assunzione ai fastigi dell'arte, con documentazione particolare sul sonoro, colore ecc.

L'iniziativa sarà in gran parte finanziata dallo Stato.

G. d. T.

Documenti

UN'IMPORTANTE QUESTIONE IN MATERIA DI APERTURA DI NUOVE SALE CINEMATOGRAFICHE

Com'è noto, un decreto-legge del 3 febbraio 1936-XIV n. 419 convertito nella legge 4 giugno 1936 n. 1451, subordina al preventivo nulla osta del Ministero della Stampa e Propaganda (oggi della Cultura Popolare) l'autorizzazione per la costruzione o l'adattamento degli immobili da destinare a sale cinematografiche, nonchè la concessione di nuove licenze di esercizio per spettacoli cinematografici o l'utilizzazione di teatri come sale per proiezioni cinematografiche. E lo stesso decreto stabilisce che, per concedere o negare tale nulla osta, il Ministero debba tener conto principalmente del numero delle sale esistenti nei comuni in rapporto alla popolazione delle singole località, alle condizioni economiche, alle abitudini e alle necessità delle popolazioni stesse, nonchè dei miglioramenti tecnici da apportarsi alle sale.

L'esercizio dei poteri demandati con tale disposizione legislativa al Ministero della Cultura Popolare ha dato talora luogo a contestazioni da parte sia di aspiranti a nuove concessioni, sia di esercenti interessati ad evitare la concorrenza di nuove sale, contestazioni che provano come non sempre si abbiano idee chiare sui principi che reggono questa delicata materia. Crediamo perciò di fare cosa utile riportando qui appresso la parte sostanziale della motivazione di un'importante decisione resa dal Consiglio di Stato in sede giurisdizionale (IV sezione) in data 10 giugno-22 luglio 1941-XIX su ricorso di tre esercenti milanesi, Bosia Annibale, Negri Antonio e Borgo Luigi, che avevano attaccato come illegittimo dinanzi la suprema magistratura amministrativa un provvedimento col quale il Ministero della Cultura Popolare aveva concesso il nulla osta all'apertura di una nuova sala cinematografica nel rione periferico milanese della Cagnola-Bovisa.

« È da notare — osserva il Consiglio di Stato in tale decisione dopo aver
« sbarazzato il terreno di alcune questioni pregiudiziali — come esattamente
« nell'ultima parte della propria memoria i ricorrenti abbiano ricordato la
« costante giurisprudenza di questo Consiglio di Stato, il quale ha ritenuto
« l'illegittimità, per eccesso di potere, di quei provvedimenti emanati sia pure
« nella sfera discrezionale dell'attività della pubblica Amministrazione, ma

« in contraddizione coi presupposti di fatto. Ma l'applicazione che i ricor-
« renti fanno di tale giurisprudenza non è aderente al caso in esame, perchè,
« nei casi decisi da questo Consiglio, la contraddizione tra provvedimento e
« presupposti era evidente, o comunque era risultata dagli atti o documenti di
« causa, nel caso in esame la voluta contraddizione non esiste, e si vuole solo
« che esista rispetto ad alcune prove o documenti di parte che i ricorrenti stessi
« avrebbero a tale intento costituito ».

E, chiarito come, nella specie, la pretesa contraddizione non esistesse, il Consiglio di Stato ha continuato:

« Per contro, bisogna notare che le facoltà concesse all'Amministrazione
« nella soggetta materia sono squisitamente discrezionali.

« Contrariamente a quanto sembra vogliano ritenere i ricorrenti, l'art. 3
« del R.D.L. 3 febbraio 1936, n. 419, non contiene dei criteri nè rigidi nè
« tassativi.

« Un siffatto assoluto carattere sarebbe in contrasto con la materia trat-
« tata e con lo scopo della disposizione; si tratta, infatti, di disposizioni im-
« partite per un ramo dell'attività sociale, educativa e culturale dello Stato.
« Si richiama infatti l'articolo 3 ad alcuni principali criteri, che, per essere
« tali, non sono tutti, non esauriscono cioè tutte le indagini e gli apprezza-
« menti di merito che deve e può fare l'Amministrazione nel concedere o
« negare il nulla osta per l'apertura di nuovi cinema. Non si nega che tra i
« criteri fondamentali siano quelli di tenere conto del numero delle sale esi-
« stenti in rapporto alla popolazione delle singole località in rapporto alle
« condizioni economiche, alle abitudini, alle necessità della popolazione, e
« della necessità di apportare miglioramenti tecnici alle sale: ma la interpre-
« tazione di questi bisogni dev'essere fatta dall'Amministrazione, la quale sola
« si trova nelle condizioni subiettive ed obiettive di giudicare circa la neces-
« sità, la convenienza, la opportunità di consentire l'apertura di nuove sale
« cinematografiche, di favorire anzi l'apertura o di creare addirittura, talvolta,
« le condizioni per determinarle, così come ebbe a chiarire la circolare 19 giu-
« gno 1939, n. 7545, del Ministero della Cultura Popolare, e ciò data l'impor-
« tanza del cinema quale potente mezzo di elevazione morale e spirituale delle
« masse. Si tratta perciò di una larga competenza discrezionale della pubblica
« Amministrazione, di competenza squisitamente di merito; e difatti l'Ammi-
« nistrazione, pur non trascurando l'interesse particolaristico dei privati indu-
« striali cinematografici, non può trascurare, anzi deve valutare innanzi tutto
« l'interesse pubblico al quale quello privato è subordinato in una attività
« posta al primo piano tra le cure dell'attuale Regime, quale è l'elevazione
« morale e spirituale del popolo.

« È di intuitiva evidenza che in tale attività non può l'Amministrazione
« preoccuparsi soltanto delle condizioni di cose attuali e ambientali, non può
« preoccuparsi soltanto delle abitudini presenti di una determinata popola-
« zione; ma deve, invece, preoccuparsi e si preoccupa di influire sul miglio-
« ramento di tali abitudini, sulla elevazione delle condizioni di vita locali e
« ambientali.

« Ora, se tale è l'attività che la pubblica Amministrazione deve spiegare « in materia, non si vede come possa ritenersi illegittimo o comunque infi- « ciato da eccesso di potere il provvedimento impugnato ».

L'esattezza dei criteri giuridici applicati dal Supremo Tribunale Amministrativo nella decisione di cui sopra è così evidente che non ha bisogno di lungo commento.

Il carattere *discrezionale* dei poteri conferiti al Ministero della Cultura Popolare dal R.D.L. 3 febbraio 1936-XIV n. 419 è indiscutibile, e gli stessi ricorrenti non avevano potuto fare a meno di riconoscerlo nel loro ricorso.

Se non che essi avevano abilmente tentato di trascinare indirettamente il Consiglio di Stato ad esaminare comunque il merito del provvedimento amministrativo sotto il profilo di un eccesso di potere, che sarebbe stato configurato da una pretesa contraddizione del provvedimento stesso coi suoi presupposti di fatto.

Il Consiglio di Stato non si è lasciato fuorviare: ha constatato che nessuna contraddizione era dato rilevare oggettivamente nel comportamento dell'Amministrazione e, rendendo omaggio alla assoluta discrezionalità dei poteri attribuiti all'Amministrazione stessa nella materia in questione, ha respinto il ricorso.

Degna di particolare rilievo è l'affermazione del Supremo Collegio, secondo la quale, non pure l'Amministrazione è la sola che si trovi « nelle con- « dizioni subiettive ed obiettive di giudicare circa la necessità, la convenienza, « la opportunità di consentire l'apertura di nuove sale cinematografiche », ma « in tale attività non può l'Amministrazione preoccuparsi soltanto delle « abitudini presenti di una determinata popolazione; ma deve, invece, preoc- « cuparsi e si preoccupa di influire sul miglioramento di tali abitudini, sulla « elevazione delle condizioni di vita locali e ambientali ». Discrezionalità quindi amplissima, che involge non solo l'apprezzamento dei bisogni presenti delle popolazioni interessate, ma anche la necessità di provvedere ai bisogni futuri e persino la valutazione dell'opportunità di favorire, eventualmente, il sorgere di nuovi bisogni.

All'Amministrazione, e all'Amministrazione soltanto, come ricorda il Consiglio di Stato nella citata decisione, può spettare il delicatissimo compito di contemperare « l'interesse particolaristico dei privati industriali cinemato- « grafici » col superiore interesse pubblico « al quale quello privato è subor- « dinato in una attività posta al primo piano tra le cure dell'attuale Regime, « quale è l'elevazione morale e spirituale del popolo ».

Recensioni

FERRUCCIO CILIBERTI: *Legislazione italiana per la cinematografia* - Editori « Ex combattenti » - Siena, pag. 370 in-16°.

Si sentiva la necessità di avere una raccolta aggiornata e facilmente consultabile delle leggi italiane sulla cinematografia, sinora stentatamente rintracciabili nel mare magno delle circolari, delle gazzette, degli opuscoli e, talvolta, dei sentito dire. L'avvocato Ferruccio Ciliberti ha affrontato il faticoso compito riunendo in un grosso volume, « in ordine cronologico, e compatibilmente con esso, in ordine per materia, il trentennio di legislazione italiana sulla cinematografia ». L'impegno gravoso insito nel fine propostosi non ha permesso all'autore di fare anche opera critica, parlandoci sempre e partitamente dello spirito, dell'interpretazione o della riformabilità delle leggi medesime. Egli ha inteso essere niente più che un diligente compilatore, e certosina dev'essere stata sicuramente la sua pazienza per mettere ordine alla materia complessa e dispersa.

Con questo libro, che non deve considerarsi definitivo, ma indubbiamente di immediato interesse e di pratica utilità, Ferruccio Ciliberti si è proposto di mettere a disposizione dello studioso di discipline giuridiche, come di chi vive nell'ambiente cinematografico, tutte le leggi riguardanti la nostra cinematografia emanate dal 1913 al giugno 1942-XX, e di offrire insieme un'opera di agevole consultazione nella quale, con le disposizioni legislative vigenti, si possono trovare anche tutte quelle leggi da cui è facile rilevare come il processo evolutivo della italiana legislazione abbia sempre seguito e spesso preceduto lo sviluppo della nostra industria filmistica, interpretandone tempestivamente tutte le necessità.

Il Ciliberti, fissando con la storia cronologica della legislazione l'opera che il Regime ha compiuto per la rinascita e il potenziamento dell'industria cinematografica nazionale, documenta esaurientemente in qual modo sia stata forgiata e posta al servizio della grandezza della Nazione quella che è stata definita « l'arma più forte ».

La copiosa materia del volume è stata divisa in tre parti. Nella prima sono raccolte le disposizioni legislative sulla nascente cinematografia italiana, via via sviluppantesi fino a un aureo periodo di produzione che il dopoguerra doveva dolorosamente troncare (1913-1922). Nella seconda si contengono tutte

le disposizioni regolanti la vigilanza dello Stato sulla cinematografia, dal 1932 al 1933. Nella terza viene raccolta tutta la legislazione sull'argomento, dalla costituzione della Direzione Generale della Cinematografia ad oggi.

La produzione, il credito cinematografico, il noleggio, la corresponsione dei premi, l'acquisto delle pellicole estere e la gestione delle sale, la cinematografia educativa e di propaganda, sono gli argomenti più evidenti di questa ultima e preponderante parte del volume, che attira ancor maggiormente l'attenzione dei militanti nell'industria filmistica per il suo valore attuale.

Il volume si chiude con un'appendice dove Ciliberti ha raccolto talune disposizioni di urgente interesse pratico, fra cui il contratto collettivo nazionale di lavoro per gli artisti cinematografici e il contratto tipo per il noleggio delle pellicole cinematografiche.

MARIO VERDONE

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*